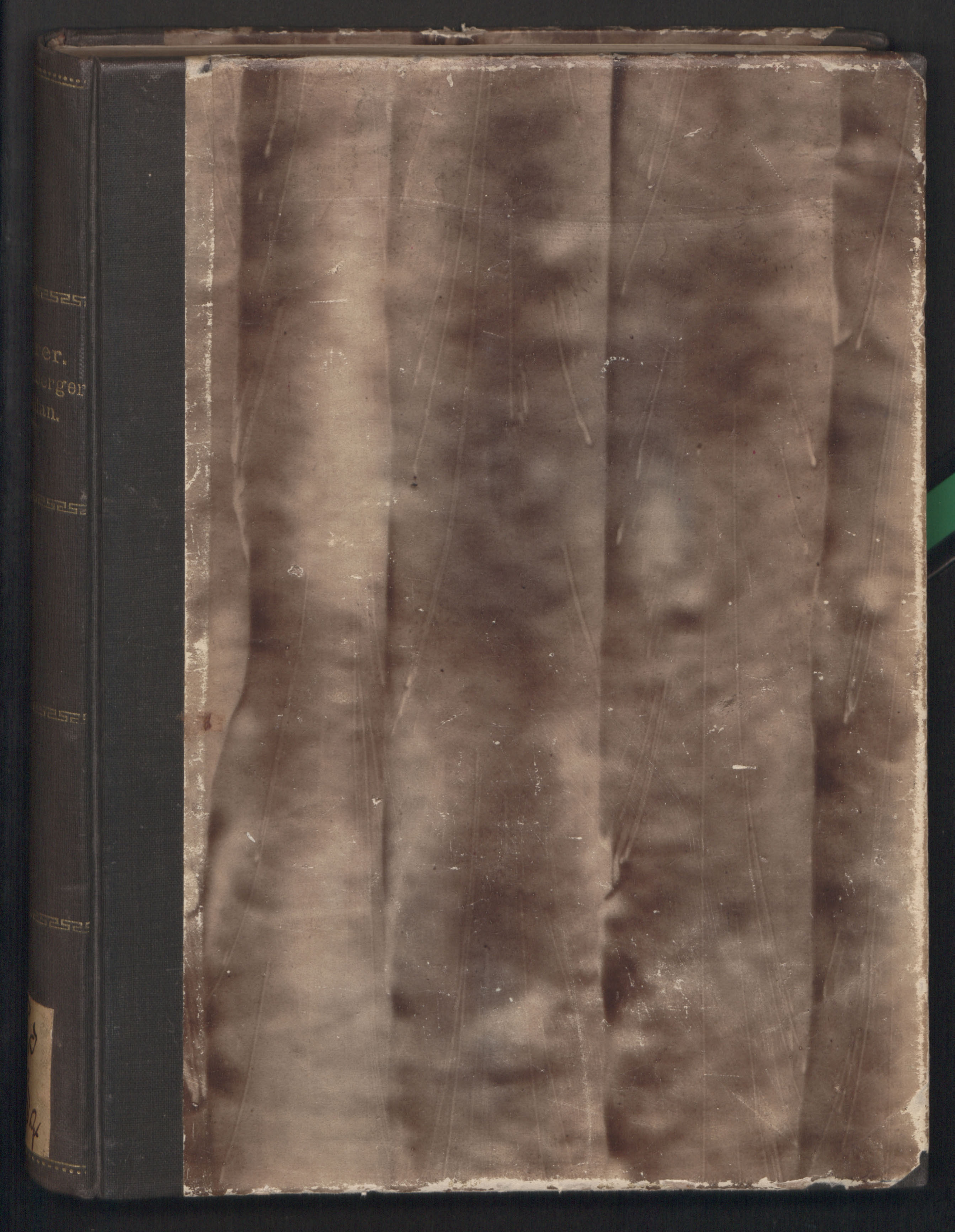
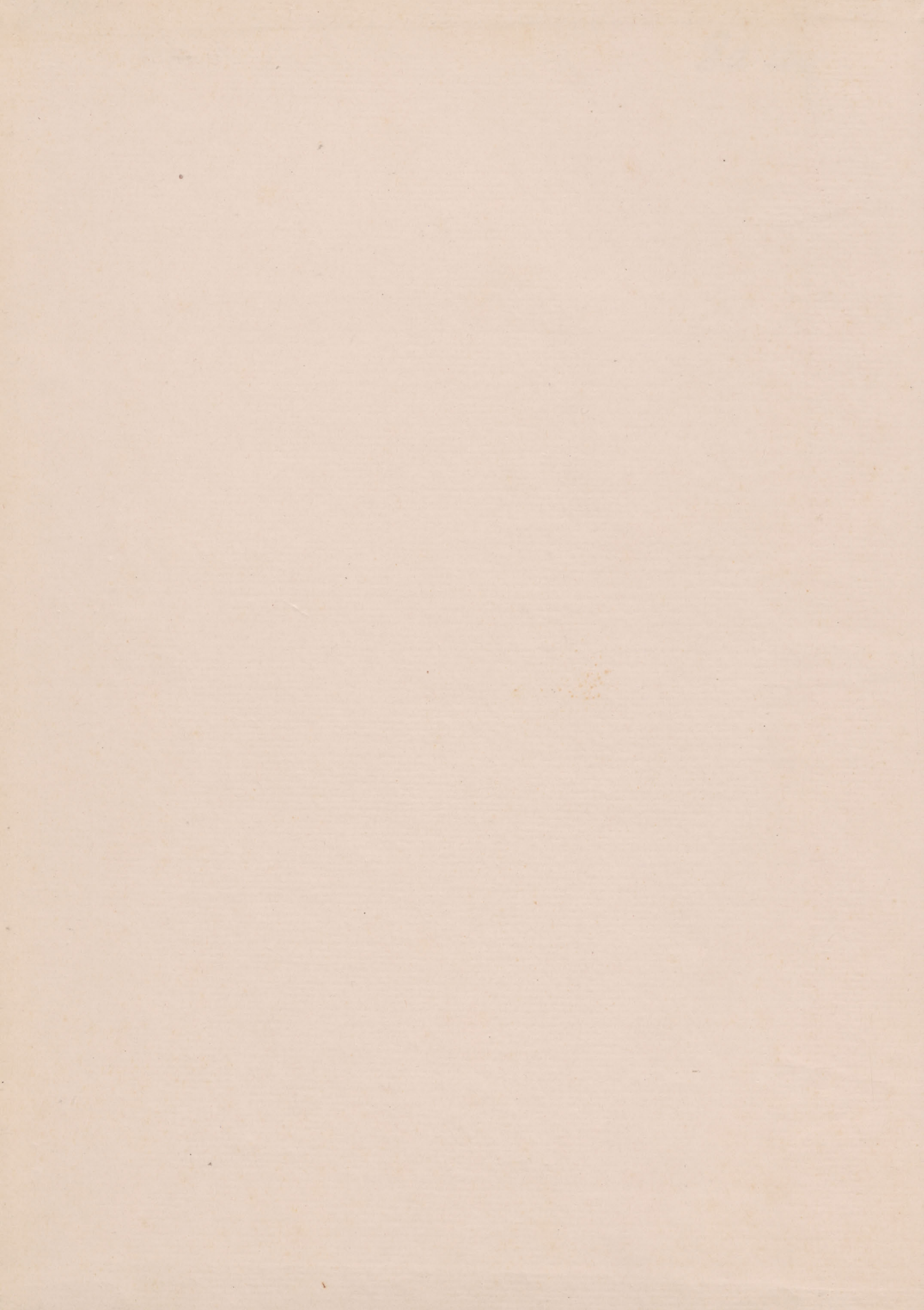








DAS FÜRSTENBERGER PORZELLAN

VON

CHRISTIAN SCHERER

MIT TITELBILD UND 179 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN W. 35

DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER

1909



Verlag von Georg Reimer in Berlin

DIE ERFINDUNG UND FRÜHZEIT DES MEISSNER PORZELLANS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER DEUTSCHEN KERAMIK

VON

Dr. ERNST ZIMMERMANN

4°. XXV UND 328 SEITEN TEXT MIT 1 FARBENTAFEL UND 111 ABBILDUNGEN

PREIS GEHEFTET M. 20.—
PREIS ELEGANT GEBUNDEN M. 22.—

Mit dieser Publikation wird allen Freunden deutscher Kunst und Technik, insbesondere aber allen denen, die sich für die Geschichte und Erzeugnisse der Keramik, vor allem aber des Meißner Porzellans interessieren, eine hochinteressante, auf urkundliches Material gestützte Entstehungsgeschichte dieses weltberühmten Erzeugnisses deutscher Technik geboten. Auf Grund eingehenden Studiums der Dokumente der Zeit sowie durch gewissenhafte Prüfung und Nachprüfung aller vorhandenen Quellen ist es dem Verfasser gelungen, zum ersten Male ein richtiges Bild des Lebens und Schaffens JOHANN FRIEDRICH BÖTTGERS, des Erfinders des Meißner Porzellans, zu geben. Ein Werk der Gerechtigkeit diesem bisher ganz falsch beurteilten Mann gegenüber, zeigt diese Arbeit dem deutschen Volke eine Persönlichkeit, die, im Lichte der Wahrheit betrachtet, der deutschen Kunst und Industrie nur zur höchsten Zierde gereichen kann.


Stadt-
bücherei
Elbing

BIBLIOTEKA ELBLĄSKA



Biscuitbüste Herzog Carls I. von Braunschweig

auf Gipssockel; modelliert nach Cavaceppi. 40 cm hoch.

Herzogl. Museum.

DAS
FÜRSTENBERGER PORZELLAN

VON

CHRISTIAN SCHERER

MIT TITELBILD UND 179 ABBILDUNGEN IM TEXT



BERLIN W. 35
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1909

SEINER HOHEIT

DEM

HERZOG JOHANN ALBRECHT

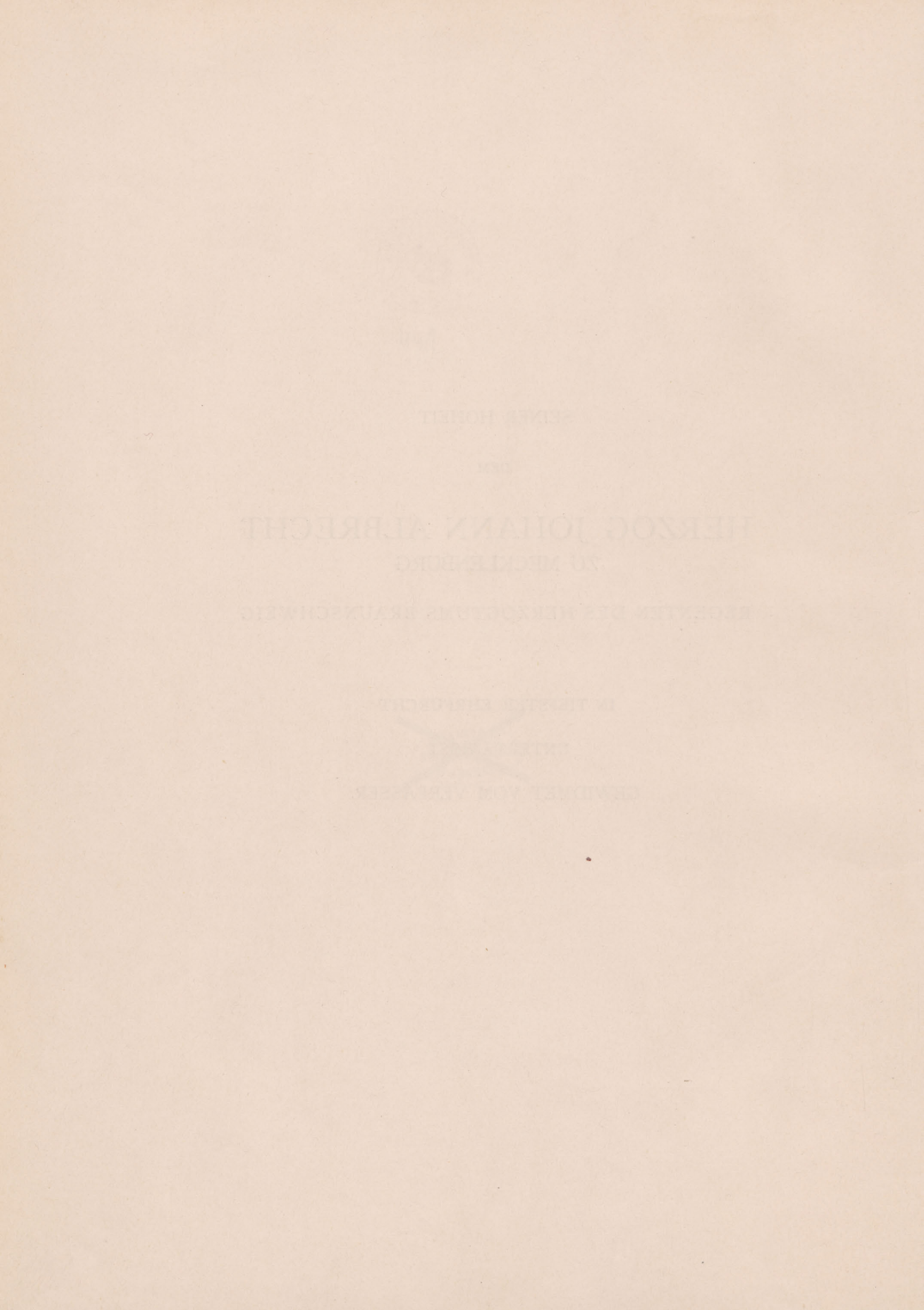
ZU MECKLENBURG

REGENTEN DES HERZOGTUMS BRAUNSCHWEIG

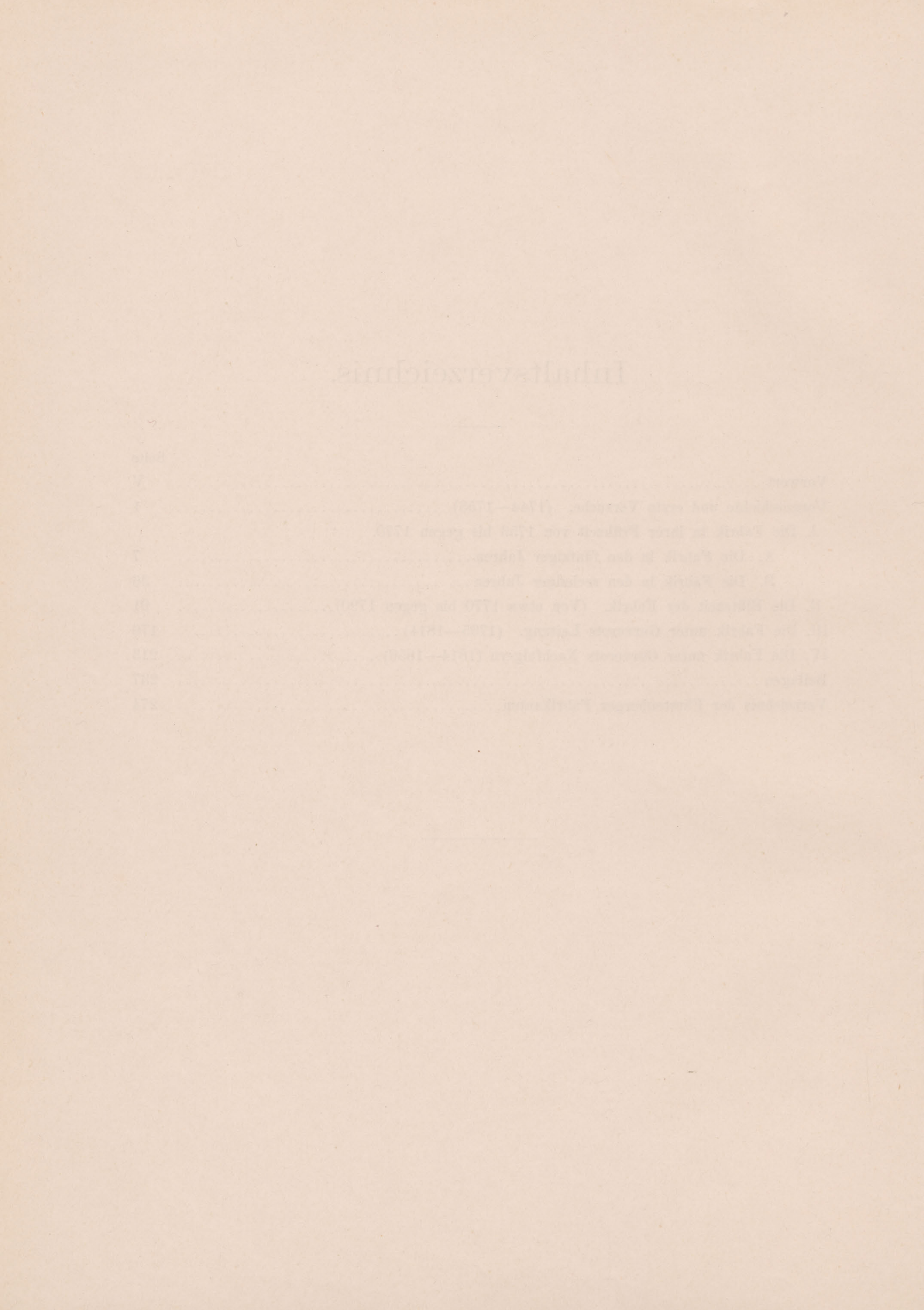
IN TIEFSTER EHRFURCHT

UNTERTÄNIGST

GEWIDMET VOM VERFASSER.



Inhaltsverzeichnis.



Vorwort.

Durch Heinrich Stegmanns 1893 erschienenes Buch: „Die Fürstlich Braunschweigische Porzellanfabrik zu Fürstenberg" sind wir über die an interessanten Episoden und merkwürdigen Personen reiche Geschichte dieser Fabrik von ihrer Gründung bis zum Ausscheiden des Intendanten Gerverot gut und zuverlässig unterrichtet. In dieser Hinsicht wird daher dem verdienstvollen Buche des leider allzu früh verstorbenen Verfassers kaum etwas Nennenswertes mehr hinzuzufügen sein. Dagegen sind, wie jeder Kundige weiß, die gerade in den letzten Jahren zu immer größerer Wertschätzung gelangten Erzeugnisse Fürstenbergs, d. h. dasjenige, was die Kunst der Former, Maler und Modelleure dort hervorgebracht hat, in jenem Buche so völlig nebensächlich und einseitig behandelt, daß man nicht einmal eine oberflächliche Vorstellung, geschweige denn gar ein klares Bild von den Leistungen dieser Künstler zu gewinnen vermag. Von diesem Standpunkt betrachtet enthält also das Buch eine empfindliche Lücke, die auszufüllen der Hauptzweck der vorliegenden Arbeit sein soll.

Demgemäß behandelt diese ausschließlich das Fürstenberger Porzellan als solches, wie es uns entgegentritt in den Formen und Verzierungen, d. h. also in der plastischen und malerischen Erscheinung seiner Erzeugnisse, die in ihrer geschichtlichen Aufeinanderfolge von den frühesten Versuchen bis etwa zur Mitte des vorigen Jahrhunderts, wo die Fabrik als staatliche Anstalt ihr Ende fand, technisch wie künstlerisch gewürdigt werden. Für die Betrachtungsweise empfahl sich daher eine Gliederung des Stoffes nach den einzelnen Perioden, wie sie sich beim Studium des Fürstenberger Porzellans und seiner Geschichte von selbst ergeben. Hierbei mußten die Frühzeit der 50er und 60er Jahre, die eigentliche Blütezeit der beiden nächsten Jahrzehnte sowie die im wesentlichen durch die Amtsdauer des Intendanten Gerverot umgrenzte Periode der Nachblüte als die drei Hauptabschnitte naturgemäß in den Vordergrund treten, während die an greifbaren Erfolgen fast völlig arme Vorgeschichte und die auf Gerverot folgende Spätzeit erst an zweiter Stelle, und zwar jene als Einleitung, diese als Schlußabschnitt, in Betracht kommen konnten. Diese Gliederung des Stoffes lehnt sich nur äußerlich an Stegmanns Buch

an; dagegen wurden die kurzen geschichtlichen Einleitungen zu den einzelnen Abschnitten sowie die verbindenden Übergänge zumeist mit enger Anlehnung an dessen vortreffliche Darstellung abgefaßt.

Wie schon für diese, so haben auch für die vorliegende Arbeit die jetzt im Wolfenbütteler Hauptarchiv aufbewahrten Akten der Fürstenberger Fabrik als wichtige Grundlage gedient. Außer ihnen, die mir vom Vorstand des Archivs in zuvorkommendster Weise zur Verfügung gestellt wurden, kamen die ebenfalls dort vorhandenen Personalverzeichnisse, ferner die noch heute im Besitz der Fabrik befindlichen und mir von der Direktion bereitwilligst dargeliehenen Formenbücher, einige inzwischen aufgefundene Preiskurante u. a. m. in Betracht, die z. T. ihres hohen praktischen Nutzens wegen als besondere Beilagen diesem Buche angeschlossen wurden. Die wichtigste Quelle aber bildeten natürlich die Erzeugnisse selbst, die, soweit sie dem Verfasser bekannt und zugänglich geworden sind, einer genauen Prüfung unterzogen wurden.

Als Ausgangspunkt und Grundlage diente die Sammlung der Fürstenberger Porzellane, die sich im Herzoglichen Museum zu Braunschweig (im Text meist nur „Herzogl. Museum" genannt) befindet und gegenwärtig als die weitaus bedeutendste gelten kann. Daneben wurde die Sammlung des hiesigen Städtischen Museums sowie alles Wichtigere, was an Fürstenberger Porzellan z. Z. im Braunschweigischen Privatbesitz vorhanden und in der Hauptsache schon durch eine 1902 im Herzoglichen Museum veranstaltete Ausstellung weiteren Kreisen bekannt geworden war, herangezogen. Endlich wurden aber auch auswärtige Museen und Privatsammlungen, darunter auch solche des Auslandes, nach Möglichkeit durchforscht, so daß der Verfasser, wenn ihm bei der weiten Verstreutheit und der mitunter schwierigen Zugänglichkeit des Materials gewiß auch manches entgangen sein wird, doch hoffen darf, ein in allen wesentlichen Punkten richtiges und vollständiges Bild von den künstlerischen Leistungen der Fürstenberger Manufaktur entworfen zu haben.

Eine wertvolle Ergänzung desselben dürften die Abbildungen sein, die der Herr Verleger, den Wünschen des Verfassers stets bereitwillig entgegenkommend, in einer so stattlichen Zahl beigegeben hat, wie das bei ähnlichen Werken sonst nur selten der Fall zu sein pflegt. Bei ihrer Auswahl wurde zunächst, soweit als möglich, von denjenigen abgesehen, die bereits in anderen, mehr oder weniger leicht zugänglichen keramischen Werken oder Aufsätzen abgebildet sind. Von ihnen, auf die übrigens stets hingewiesen ist, wurden daher im allgemeinen nur solche aufgenommen, die nach irgendeiner Seite hin besonders bemerkenswert erschienen. Von den übrigen Abbildungen aber sind weitaus die meisten nach meinen eigenen Aufnahmen angefertigt, wobei wieder an erster Stelle die mannigfaltigen Gegenstände des hiesigen Herzoglichen Museums, die z. T. auf diese Weise zum erstenmal der Forschung erschlossen werden, sodann aber auch manche selteneren Stücke berücksichtigt wurden, die sich in der Stadt und im Lande Braunschweig, wo das Interesse gerade für diesen Zweig der heimischen Industrie noch heute im beständigen Wachstum begriffen ist, in Privatbesitz befinden und mir, was ich hiermit dankbar anerkenne,

jederzeit gern zu diesem Zweck überlassen wurden. Daß endlich auch eine ziemlich erhebliche Zahl von Abbildungen nach Gegenständen auswärtiger Museen gebracht werden konnte, verdanke ich dem kollegialen Entgegenkommen ihrer Vorstände, die mich auch sonst vielfach durch Mitteilungen aller Art unterstützt und mir dadurch meine Arbeit nicht unwesentlich erleichtert haben. Ihnen, sowie allen anderen, deren Hilfe ich mich zu erfreuen hatte, an dieser Stelle nochmals herzlichst zu danken ist mir ein aufrichtiges Bedürfnis.

Braunschweig, im Frühjahr 1909.

Prof. Dr. Chr. Scherer.

Vorgeschichte und erste Versuche.

(1744—1753.)

Es ist allgemein bekannt, wie nicht lange, nachdem im Jahre 1709 von J. F. Böttger das erste Kaolinporzellan für Europa entdeckt und infolge davon die Porzellanfabrik zu Meißen gegründet worden war, auch an zahlreichen andern Orten, zumeist veranlaßt durch den ehrgeizigen Wetteifer fürstlicher Höfe, ähnliche Fabriken ins Leben gerufen wurden. So waren zunächst in Wien und Venedig Porzellanfabriken entstanden, denen um die Mitte des Jahrhunderts in rascher Aufeinanderfolge die zu Höchst, Fürstenberg, Berlin, Nymphenburg, Frankenthal, Ludwigsburg sowie eine große Anzahl kleinerer folgten. Die ersten Jahrzehnte aller dieser, nach Meißener Muster gegründeten Anstalten sehen einander sehr ähnlich. Überschwängliche Vorstellungen von den Erträgnissen einer Porzellanfabrik und getäuschte Erwartungen, hervorgerufen durch den Mangel an Sachkenntnis und Kapital, durch Schwindeleien der meist von auswärts herbeigeholten Arkanisten und anderes mehr, kennzeichnen die Anfänge und die erste Entwicklung fast einer jeden von ihnen.

So war es auch bei der Fabrik zu Fürstenberg, dem vierten Glied in der Kette jener Gründungen auf deutschem Boden, der Fall. Schon 1744, also noch zwei Jahre vor der Gründung der Höchster Manufaktur, hatte Herzog Carl I. von Braunschweig, in der Hoffnung, sich und seinem Lande eine neue Finanzquelle zu erschließen, Verhandlungen behufs Anlage einer Porzellanfabrik mit einem gewissen Joh. Christoph *Glaser* aus Bayreuth anknüpfen lassen; indessen zerschlugen sich dieselben und führten erst zwei Jahre später zum Ziele, nachdem inzwischen *Glaser* selbst beim Oberjägermeister *von Langen*, des Herzogs tatkräftigem Helfer bei allen seinen gewerblichen Unternehmungen, im Schlosse zu Bevern erschienen war und seine Dienste angeboten hatte.

Im Anfang des Jahres 1747 überwies alsdann der Herzog auf *von Langens* Vorschlag, aber entgegen den Wünschen *Glasers*, der die Fabrik lieber in Holzminden angelegt wissen wollte, das über der Weser am Rande des Sollings gelegene alte Schloß Fürstenberg zur Einrichtung derselben. So darf also dieses Jahr als das eigentliche Gründungsjahr der Fürstenberger Fabrik angesehen werden, wenn auch noch geraume Zeit vergehen sollte, bevor nach Beendigung der notwendigsten Vorbereitungen mit der Fabrikation selbst begonnen werden konnte.

Was dann bei jenen Versuchen herauskam, die seit Januar 1750, wo in Fürstenberg der erste Brand stattfand, angestellt wurden, um schließlich nach jahrelanger Vergeudung von Zeit und Geld mit der Entlarvung *Glasers* als Betrügers zu endigen, darüber werden uns die folgenden Seiten näher belehren.

Das darf jedoch von vornherein angenommen werden, daß uns aus dieser frühesten Versuchsperiode der Fürstenberger Manufaktur kein sicheres Erzeugnis mehr erhalten ist. Auch würde jede Nachforschung nach einem solchen vergeblich sein, da selbst die zurzeit unsere einzige Quelle bildenden archivalischen Berichte über diese Versuchsstücke kein nur einigermaßen klares Bild von deren Aussehen, sowohl nach ihrer technischen wie nach ihrer künstlerischen Seite hin, gewähren. Nur das eine darf aus ihnen mit Sicherheit entnommen werden, daß es sich bei allen diesen Erzeugnissen um kein echtes Porzellan, dessen Hauptbestandteile bekanntlich die weiße Kaolinerde und Feldspat bilden, gehandelt haben kann. Für diese Annahme sprechen nämlich nicht nur die verwendeten Rohmaterialien, vor allem der kaolinlose Emmerstedter Ton, sowie die zur Porzellanbereitung völlig unzureichenden Einrichtungen und Gerätschaften, sondern vor allem auch die gelegentlichen Bemerkungen, die uns in den hierauf bezüglichen Briefen und Berichten aus jener Zeit überliefert sind. Soweit diese hier in Betracht kommen, datieren sie von jenem Zeitpunkt, wo — es war am 20. November 1749 — der Oberjägermeister *von Langen* dem Herzog Carl die Meldung von dem Beginn der Porzellanbereitung in Fürstenberg gemacht und die ersten Proben in baldige Aussicht gestellt hatte. Letzteres kann indessen nicht vor Anfang Februar des folgenden Jahres geschehen sein, da erst am 29. Januar der erste Brand stattfand. Unter diesem Datum besitzen wir eine „Designatio der verfertigten und den 29. Januar a. c. in den neuen Ofen eingesetzten Porcellain Stücke“, die interessant genug ist, um hier wortgetreu mitgeteilt zu werden. Es waren danach die folgenden Gegenstände: „3 Coffeekannen, 9 Theekannen, 3 Spühlkumpen, 32 paar große Tassen, 10 paar kleinere [1]), 22 paar mit Henkel, 3 Blumentöpfe, 6 Senfbüchsen, 3 Handleuchters, 7 Tabakpfeifenköpfe, 2 Stockknöpfe mit Figuren, 4 Messerschalen mit Laubwerk, 6 verwandte [2]) Tabaksdosen, 7 Butterbüchsen, worunter 2 ovale, 3 Salzfässer, 3 große achteckige Salatschüssel, 3 ovale Schalen zu Brühen, 3 Zuckerschalen“; im ganzen also 129 Stücke, vorwiegend Kaffee- und Tafelgeschirr, daneben aber auch einige Gegenstände, die, wie z. B. Stockknöpfe, Tabaksdosen, Pfeifenköpfe, zu den sogenannten Galanterien gerechnet zu werden pflegen.

Interessanter noch als die bloße Liste dieser Gegenstände ist aber *von Langens* Urteil über sie, das in den Worten gipfelt: „Die Sachen sind alle durchsichtig, sehr stark und fest gebrannt, feuerbeständig und von der Beschaffenheit, daß Feuer darauf wie auf einem der besten Flintsteine angeschlagen werden kann . . . die Glasur und Malerei auf besagte Arbeit zu bringen, geschieht ohne etwas dabey

---

[1]) Diese 42 Paar hatten offenbar keine Henkel und scheinen demnach sogenannte Türkenköppchen gewesen zu sein, zu denen in der Regel auch keine Unterschalen gehörten.

[2]) D. h. ebenfalls mit aufgeformtem Laubwerk.

zu machen." In der Tat könnte es hiernach scheinen, als ob das damals erzielte Erzeugnis schon wirkliches Hartporzellan gewesen sei; denn alle jene Eigenschaften, die *von Langen* in seinem Berichte daran hervorhebt, vor allem die wiederholt betonte Durchsichtigkeit, sind Kennzeichen eben jenes Porzellans, die hier indessen wieder in Frage gestellt werden durch *von Langens* bald danach folgende weitere Urteile, die ganz anders, d. h. unbefriedigend und zweifelnd lauteten. Auch teilten wirkliche Kenner keineswegs dessen optimistische Auffassung, fanden vielmehr mancherlei an diesem neuen Erzeugnis auszusetzen, welches an Leichtigkeit, Farbe und Glasur noch weit hinter dem Meißener Porzellan zurückstehe, das ja natürlich hier, wie überall, das letzte heißersehnte Ziel aller Versuche bildete.

Trotzdem — und das ist bemerkenswert als ein Zeichen regen Eifers und Unternehmungssinnes — ging man sofort auch an die Verzierung und Bemalung jener Sachen; und in welchem Umfange beides schon damals geschah, zeigt die folgende, vom 16. Dezember 1750 datierte „Designatio verschiedener zu Fürstenberg gefertigter Porzellaine-Gefäße, so aus dem 1ten, 2ten, 3ten und 4ten Brand genommen, auch glasuret worden. Vom ersten Brande: Ein blau bemalter kleiner Theetopf mit erhoben Deckel, ein achteckigt mit Blau und andern Farben bemalter Blumentopf. Vom zweiten Brande: Eine blau bemalte Coffeekanne, ein mittelmäßig Spülkump, blau bemalt. Vom dritten Brande: Drei Theetöpfe mit blauen Schildern und roten Landschaften; zwei Kammertöpfe, blau bemalt; zwei tiefe Schüsseln, gleichfalls blau bemalt; vier große Butterdosen; zwei kleinere Butterdosen mit Rot vermalt und verguldet, welches letztere aber nicht allzu gut gerathen; eine dito Dose mit Chimisch Blau; eine dito Dose dunkelblau; eine Zuckerdose, so mit violett bemalt; eine Tobacksdose, so schwarz bemalt und verguldet. Vom vierten Brande: ein paar Stehaufs blau bemalt; drei ovale Tassen mit dunkelblauen, rohten Chimisch blauen Farben bemahlt."

Die hier genannten fünf oder, wenn man die beiden Nuancen von Blau noch hinzunimmt, sieben Farben: blau (mit chimisch Blau und dunkelblau), rot, violett, schwarz und gold, bildeten offenbar die ganze Farbenskala, über die man damals verfügte; sie waren zweifellos auch alles, was der Arkanist *Glaser* an Porzellanfarben aus Bayreuth mitgebracht hatte. Mit Ausnahme des Goldes, das „nicht allzu gut gerathen", scheint *von Langen* mit der Beschaffenheit der übrigen, vor allem auch mit ihrer Haltbarkeit auf der Masse zufrieden gewesen zu sein, worüber er sich in einem gleichzeitigen Promemoria mit den Worten äußert: „Es hält dieses echte Porcellain alle rechte Farbe auch glasuren und ist insgesamt, es sey groß, klein dick oder dünn feuerbeständig . . . die Glasuren und Farben halten hierauf ohnwandelbahr." Gleichzeitig scheinen sich aber schon damals beim eifrigen Oberjägermeister leise Zweifel an der Echtheit der von ihm hergestellten Porzellanmasse geregt zu haben, wie man an zwei anderen Stellen desselben Promemoria deutlich zwischen den Zeilen lesen kann. So behauptet er einmal von jener Masse, sie sei noch nicht völlig so weiß wie die sächsische, sehe aber im Bruche diesem und dem japanischen Porzellan durchaus ähnlich, während er

etwas später bemerkt „die Farbe, so es aus einer der weisesten Composition angenommen, ist inwendig ebenso wie von außen beschaffen, und hat zugleich eine Durchsichtigkeit erhalten, welche künftig noch auf einen weit höheren Grad zu erreichen stehet". Man erkennt aus diesen etwas gewundenen Worten, die mit ihren offenkundigen Widersprüchen bei jedem Unbefangenen den Eindruck erwecken müssen, als habe *von Langen* seine Verlegenheit dadurch bemänteln wollen, sofort, daß es mit den kurz zuvor gerühmten Eigenschaften seines Porzellans doch wohl nicht allzu weit hergewesen sein muß. Damit deckt sich denn auch vollkommen jene Bemerkung Herzog Carls in einem Schreiben vom Januar 1751: „Was man an dem Fürstenberger Porcellain noch zu desiriren gefunden, ist, daß 1. die Masse noch nicht recht weiß ist, 2. die Glasur und 3. die Farbe noch nicht die erforderliche Beschaffenheit hat." Sonach scheint es in der Tat, daß das Produkt, das *von Langen* als Ideal vorschwebte, mit den bisherigen Leistungen noch keineswegs erzielt worden war.

Trotz seines Mißerfolges ging er unermüdlich von neuem ans Werk, um dem Drängen seines fürstlichen Herrn, die Fabrik möglichst rasch zur Blüte zu bringen, nach Kräften zu entsprechen. Schon im August 1749, also noch lange bevor die ersten Proben in Aussicht standen, waren der Porzellandrehermeister Joh. Michael *Heyde* und der Poussierer *Morgenstern* aus Kassel sowie ein Bildhauer Dominico Ignatius *Mußberger*[1]) für die Fabrik gewonnen und kontraktlich, der erstere als Kapseldreher, die beiden andern als Former und Modellmeister, verpflichtet worden. Zu ihnen kamen in der Folge noch eine Anzahl weiterer „Fabrikanten", wie man allgemein das gesamte Arbeitspersonal der Fabrik benannte, so daß im Juli 1751 bereits drei Porzellandreher, zwei Poussierer, ein Brennmeister, drei Hüttenknechte, zwei Drechsler, zwei Former und vier Maler, im ganzen also 17 Personen, beschäftigt waren, die im Monat 24 Zentner Masse verarbeiteten und an Lohn zusammen 280 Taler erhielten.

Der Ausfall der Waren war verschieden. Zwar scheinen zu den bereits vorhandenen inzwischen noch einige andere „couleurs" hinzugekommen zu sein, wie z. B. weiß, kaffeebraun, couleur de lit, grau und gelb, vermutlich diejenigen Farben, die, nachdem *Glasers* eigne aufgebraucht und seine Versuche, neue zu bereiten, fehlgeschlagen waren, der brandenburgische Kabinettsmaler *von Metzsch* in Bayreuth, an den man sich in der Not auf *Glasers* Rat wandte, einstweilen zur Verfügung gestellt hatte; doch klagte *von Langen* über die Farben, hegte zugleich aber auch die Hoffnung, daß sie demnächst wohl besser werden würden. Diese Hoffnung scheint sich freilich nicht erfüllt zu haben; denn es konnten in der Folge nicht nur die Maler wenig oder gar nicht beschäftigt werden, sondern es gab auch noch zu Anfang des Jahres 1753 keinen unter ihnen, der die Feuerfarben zu bereiten imstande gewesen wäre. Die von auswärts durch besondere Gefälligkeit bezogenen

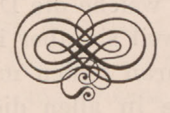
[1]) Er wird im Kirchenbuch zu Boffzen erwähnt als „Dominicus, blankenburg. Hofbildhaur", „Poussierer auf Fürstl. Fabrik in Fürstenberg", wo er aber schon im August 1750 gestorben ist.

waren aber meist nicht zu gebrauchen, da sie ungleichmäßig in Fluß gerieten und zudem bei ihrer Zusammensetzung große Schwierigkeiten bereiteten. Dazu kam, daß bei jedem Brande immer mehrere Stücke mißglückten, indem sie sich setzten, aus der Form gingen und schief wurden.

Ähnliche Klagen kehrten auch während der nächsten Zeit stets von neuem wieder. Denn obwohl der Herzog am Schlusse des Jahres 1751 die ihm eingesandten neuesten Proben als „ungleich besser als die vorigen" bezeichnet hatte und *von Metzsch* inzwischen selbst in Fürstenberg mit einem Vorrat seiner vielgerühmten Farben eingetroffen war, sah sich *von Langen* doch zu Beginn des folgenden Jahres zu der Erklärung genötigt: „Es fallen die Waaren, ob sie gleich fest und durchsichtig sind, auch das größte Feuer aushalten, nicht so weiß als die sächsischen; bald sehen die hiesigen Sorten gelblich, bald bläulich aus; man hat zwar eine, die ein ganz Teil weißer ist als die Meißener, worauf aber die Glasur zur Zeit noch nicht recht haften will, sondern kleine Risse bekommt." Muß schon ein solches Geständnis gerechte Zweifel an der Vollkommenheit des damaligen Erzeugnisses erwecken, so noch viel mehr jene vom Oberjägermeister wenige Wochen später geäußerte Bemerkung, daß es, um verkäuflich zu werden, weißer, durchsichtiger und schöner werden müsse, wobei er hinzufügt: „Es werden gegenwärtig hier verschiedene Sorten gemacht, welche die Dresdener in der Weiße übertreffen, sich glasiren und malen lassen, weil sie aber im Brande nicht als jene glänzen, so glaube ich, daß noch etwas daran fehlen müsse."

Trotz zahlreicher Widersprüche in allen diesen bisher angezogenen Berichten können wir nämlich gerade aus den Schlußworten des letzteren deutlich das etwas resigniert klingende Geständnis *von Langens* herauslesen, daß er sich doch wohl geirrt und die Beschaffenheit der bisher erzielten Masse überschätzt haben müsse, auf der, wie sich weiter ergab, auch die Farben im Brande keineswegs alle stehen wollten. Unter solchen Umständen kann es nicht wunder nehmen, wenn wir sehen, wie *von Langen* bald danach noch einen Schritt weiter geht und unumwunden eingesteht, daß „die ganze Sache noch zur Zeit zu keiner Vollkommenheit gediehen", daß er wohl durchsichtige, weiße und unschmelzbare (?) Scherben machen könne, die aber alle vom echten Porzellan „so weit wie Messing vom Golde" verschieden seien. Aus diesem offenen Bekenntnis geht also, um das nochmals zu betonen, mit Sicherheit hervor, daß alles, was man bis dahin durch kostspielige Versuche in Fürstenberg erzielt hatte, kein wirkliches Hartporzellan, sondern höchstens nur ein, diesem ungefähr ähnliches, aber kaolinloses keramisches Produkt gewesen sein muß. Ob dieses nun eine Art Steingut oder, wie Stegmann vermutet, eine Art Steinmasse, also ein Gemisch aus plastischem oder feuerfestem Ton mit einem Zusatz von Flußmitteln wie Feldspat, Quarz usw. gewesen, ist an und für sich ohne weitere Bedeutung. Jedenfalls fehlte ihm der wichtigste Grundstoff, das unschmelzbare und weiße Kaolin, und die Tonarten, die man bis dahin in Fürstenberg verarbeitet hatte, nämlich die von Emmerstedt sowie die vom Westerwalde und aus dem Heidelberge bei

Blankenburg, waren nicht imstande, jenen zu ersetzen. Ob und wie weit dies aber gelungen sein wird, wenn der Masse Porzellanscherben zugesetzt werden konnten, über die man bisweilen verfügte, entzieht sich unserer Beurteilung; doch wäre es in diesem Falle immerhin möglich gewesen, zeitweilig in Fürstenberg nicht nur ein besseres, sondern auch ein dem Porzellan ähnlicheres Produkt herzustellen. Mehr über diese ersten Versuche und deren zweifellos negative Erfolge hier zu sagen, dürfte um so weniger am Platze sein, als ja unsere ganze Kenntnis allein auf Vermutungen beruht, die sich ihrerseits wieder nur auf jene unklaren und widerspruchsvollen Nachrichten stützen, von denen im vorhergehenden ausführlicher die Rede war.



I. Die Fabrik in ihrer Frühzeit von 1753 bis gegen 1770.

A. Die Fabrik in den fünfziger Jahren.

Als die Lage in Fürstenberg infolge der geschilderten Ereignisse anfing, kritisch zu werden und Gefahr bestand, daß das ganze Werk wieder eingehen würde, falls es nicht gelingen sollte, einen mit den nötigen Kenntnissen ausgerüsteten Mann zu finden, der dem ziellosen Experimentieren unerfahrener Laboranten ein Ende machte, glückte es *von Langen* unter großen Mühen und kostspieligen Versprechungen, diesen Mann in der Person des kurmainzischen Kommerzienrates und Direktors der Höchster Porzellanfabrik, Johannes *Benckgraff*, zu gewinnen. Wenn man von den zahllosen Schwierigkeiten hört, die sich diesem Unternehmen entgegenstellten und die uns Stegmann in ebenso ausführlicher wie interessanter Weise schildert, wird man des Oberjägermeisters Freude begreifen, als *Benckgraff*, gefolgt von seinem Schwiegersohne, dem Kunstmaler Johannes *Zeschinger*, und dem Poussierer Simon *Feilner*, am 6. Mai 1753 in Fürstenberg seinen Einzug hielt; aber man wird sich auch den Schmerz und die Verzweiflung des vielgeprüften Mannes vorstellen können, als derjenige, auf den er seine ganze Hoffnung gesezt hatte, schon wenige Wochen später plötzlich nach kurzer Krankheit aus dem Leben schied. Glücklicherweise hatte *Benckgraff*, der nicht nur ein erfahrener und kenntnisreicher, sondern auch ein ehrlicher und gewissenhafter Mann gewesen, das Arkanum, auf das es zunächst allein ankam, vor seinem Tode *von Langen* anvertraut und zudem auch seinen Schwiegersohn in alle wichtigeren Einzelheiten desselben eingeweiht. So stand der Anfertigung von wirklichem Porzellan nichts mehr im Wege, nachdem man inzwischen auch in den Besitz des nötigen Kaolins gelangt war. Man bezog dieses zuerst aus Hafnerzell im Passauischen, von wo es unter großen Kosten nach Fürstenberg gebracht werden mußte, und war daher besonders froh, als man noch im Spätherbst desselben Jahres in der Nähe des Dorfes Lenne bei Stadtoldendorf einen Ton fand, der nur einem Reinigungsverfahren unterworfen zu werden brauchte, um dann die für die Verarbeitung notwendigen Eigenschaften der Porzellanerde zu erhalten. Infolge dieser wichtigen Entdeckung schien der Bestand und die Fortführung des Unternehmens wenigstens für die nächste Zukunft einigermaßen gesichert.

Unter günstigen Vorzeichen konnte man nunmehr ans Werk gehen und dieses bald soweit fördern, daß man noch am Schlusse des Jahres 1753 imstande war,

zum erstenmal echtes und wirkliches Porzellan in Fürstenberg herzustellen. Herzog Carl gab seiner Freude über diesen Erfolg in zwei Verfügungen Ausdruck, in denen er zunächst noch eine Verbesserung der Glasur wünschte, sodann anordnete, daß vorläufig einige Brände „Kaufmannsware" hergestellt werden möchten, damit man sicher wäre, daß die Fabrik nunmehr auch im Großen betrieben werden könne, und endlich für sich selbst ein mit Streublumen bemaltes Tafelservice bestellte.

Gleichzeitig wurde in einer dritten Verfügung vom 3. Dezember dieses Jahres verordnet, daß „ein *F* zum Zeichen auf die verfertigende Porcellain-Waaren gesetzet werde". Dieses *F*, fast stets in Blau unter der Glasur, aber wechselnd in Form und Gestaltung, ist dann bekanntlich bis zum heutigen Tage die Marke der Fabrik geblieben[1]).

So rasch wie man anfänglich gehofft hatte, kam die Sache freilich nicht in Gang. Zunächst mußten nämlich, um einen flotteren Betrieb zu ermöglichen, die mangelhaften Fabrikeinrichtungen einer gründlichen Verbesserung unterzogen werden, wozu außer Zeit — erst im März 1757 waren diese Verbesserungen zu Ende geführt — vor allem wieder Geld gehörte, an dem es leider stets in Fürstenberg mangelte. Dazu kam, daß *von Langen*, der ja nach wie vor die Seele des ganzen Unternehmens blieb, durch andere Geschäfte so in Anspruch genommen wurde, daß er sich seinem Fürstenberger Werk nicht mit demselben Eifer wie bisher zu

---

[1]) Es sei gleich hier etwas Näheres über die Marken der Fabrik mitgeteilt. In der Frühzeit ist das *F* gewöhnlich groß und klar, oft auch etwas plump in kräftiger Pinselführung aufgemalt; in der Blütezeit wird es kleiner und zierlicher, im Laufe des 19. Jahrhunderts aber oft flüchtig und undeutlich geschrieben, so daß es bisweilen wie zusammengedrückt aussieht. Doch ist die Form sehr wechselnd, so daß sich eine bestimmte Regel nicht aufstellen läßt. (Vgl. W. Chaffers, Marks and Monograms 1903, wo S. 520 einige Formen der *F*-Marke wiedergegeben sind.) Ganz vereinzelt ist das aufgeschriebene *F* in Verbindung mit einem springenden Pferdchen, das, ähnlich wie bei den Biskuitbüsten, mit Hilfe eines ovalen Trockenstempels vor dem Glasieren in die Masse eingedrückt ist. Diese Bezeichnung ist mir bis jetzt nur in einem einzigen Beispiel, einem Frauenfigürchen in braunschweigischem Privatbesitz, bekannt geworden. Bisweilen finden sich aber in Verbindung mit dem F noch andere Zeichen, meist Striche und Punkte, wie z. B. *F*, *F.*, *F.·.*, F·.· usw. Ihre Bedeutung ist schwer festzustellen. Vielleicht waren es Zeichen der Former oder Glasierer; sie als Malermarken zu erklären geht jedoch nicht an, da sie in Blau unter Glasur, also offenbar zugleich mit der Marke und noch vor der fertigen Bemalung der betreffenden Stücke aufgemalt sind. Dagegen beziehen sich die Buchstaben, die neben der *F*-Marke an Porzellanen mit Kobaltmalereien begegnen, wie z. B. K, G usw., stets auf den Namen des betreffenden Blaumalers, wovon noch unten die Rede sein wird. — Die Buchstaben ferner, die an den Vasen neben der *F*-Marke begegnen, dienen zur Bezeichnung und Unterscheidung der verschiedenen Modelle. Ähnlichen Zweck, d. h. Größenangaben usw., haben auch die eingeritzten Nummern auf den Geschirren. Von den letztgenannten und den übrigen Marken, z. B. der Figuren, Biskuitporzellane und anderem mehr, wird an den betreffenden Stellen noch weiter die Rede sein. Über die neueren Marken vgl. Adreßbuch d. keram. Industrie 1906 S. 50. Gegenwärtig benutzt die Fabrik zur Bezeichnung von Figuren, die mit Hilfe der alten Modelle neu ausgeformt werden, die Marke A. a. M. (d. i. Aus alten Modellen), die mit einem Trockenstempel in die Masse eingedrückt wird.

widmen vermochte. Unter solchen Umständen scheint die Fabrikation nur langsam vonstatten gegangen zu sein, zumal auch die Waren durchaus nicht immer glückten, sondern häufig noch recht viel zu wünschen übrig ließen. So befanden sich unter den im August 1754 vorrätigen Waren nach Aussage des Fabrikfaktors *Petersen* nur sehr wenige Stücke, die als völlig fehlerlos gelten konnten, und um dieselbe Zeit berichtet der Modellmeister *Feilner* an *von Langen*, daß die Masse immer noch zu blaß sei, wogegen kein Mittel helfen wolle, sowie daß das Grün schlecht wäre und beim Brande stets in Blasen zusammenfließe; doch seien der letzte Brand und vor allem auch die Schokoladebecher „sowohl mit beiden als einzelnen Henkeln“ gut geraten.

Wir kommen hiermit zu den eigentlichen Gegenständen der damaligen Fabrikation, über die uns die Akten gelegentlich einige dürftige Nachrichten geben. So werden als Erzeugnisse des Jahres 1754 unter anderen folgende aufgeführt: „Statuen, Komödie vorstellend, Elende [1]) Tiere, Hunde, Ungersche Stockknöpfe [2]), Chaquans [3]), Stengelpfeifen, Pfeifenköpfe, Etuis, Messerhefte, Tabatièren und gedrehte Handleuchter mit Blumen“, also ausschließlich Gegenstände von mehr künstlerischem Charakter, die schon damals neben den vorwiegend dem praktischen Gebrauch dienenden Waren angefertigt wurden.

Unter ihnen sind am interessantesten die Figuren aus der Komödie, die der Hand des mit *Benckgraff* dorthin gekommenen Modellmeisters *Feilner* entstammen und, zusammen mit den genannten Tieren und einigen andern Figuren, zu den frühesten kleinplastischen Erzeugnissen Fürstenbergs gehören. Wenn auch eine genaue Beschreibung jener Figuren fehlt, dürfen wir doch mit Sicherheit annehmen, daß es sich um jene bekannten Typen der Commedia dell' arte handelt, die sich damals noch einer großen Volkstümlichkeit erfreuten und bekanntlich auch in andern Fabriken angefertigt wurden. Bekannt war aus dieser Folge bis vor kurzem nur eine Figur, nämlich der Kapitain, der im Begriff ist, den Degen zu ziehen; von ihr befindet sich u. a. im Herzoglichen Museum (Abb. 1) und im Königlichen Museum zu Kassel je ein Exemplar: eine gestreckte Gestalt mit baschlikartiger Kopfbedeckung und kurzem Mäntelchen über dem Wamms, die, in flottbewegter Schrittstellung den Kopf zurückwerfend, den Degen aus der Scheide zieht.

Allerdings ist keines von beiden Exemplaren mit der Marke der Fabrik versehen; doch besitzt das Herzogliche Museum von dieser Figur eine kleinere, aber

[1]) D. i. fremde, ausländische.

[2]) 1758 als „Stockknöpfe in Form eines Ungarn“ aufgeführt, d. h. also wohl mit dem Kopfe eines Ungarn verziert.

[3]) Die Bedeutung dieser oft erwähnten „Chaquans“ ist nicht ohne weiteres klar; nach einer sehr ansprechenden Vermutung K. Kötschaus, wären Chaquans (= dem ungarischen Czakany, worunter man ursprünglich einen Streithammer, später einen mit einem solchen Streithammer verbundenen hohen Gehstock verstand), Stockgriffe in Form einer Krücke gewesen. In F. kamen auch „Chakans so Sirenen vorstellen“ vor, was ebenso wie ihre gleichzeitige Erwähnung mit den „ungarischen Stockknöpfen“ sehr zugunsten jener Deutung spricht.

völlig genaue Wiederholung, die zu einer Folge von 15 Theaterfiguren gehört, welche die Modelleure *Luplau* und *Rombrich* im Jahre 1775 angefertigt hatten, und zwar, wie der Zusatz „cop“ in den später noch ausführlich zu besprechenden Formenverzeichnissen lehrt, als Kopien nach Originalen von anderer Hand. In diesen letzteren aber jene „Komödianten“ *Feilners* zu erkennen, liegt um so näher, als derselbe *Luplau*, worauf ebenfalls noch zurückzukommen sein wird, auch eine zweite, noch berühmtere Folge Feilnerscher Modelle, nämlich seine Bergleute, in verkleinertem Maßstab nachgebildet hatte. Wenn dem aber so ist, können wir uns an der Hand des Verzeichnisses der Arbeiten *Luplaus* vielleicht auch die übrigen Figuren jener Feilnerschen Komödiantengesellschaft, wenigstens in den Hauptzügen ihrer äußeren Erscheinung, vor Augen führen. Diese Kopien *Luplaus* stellten nämlich nach der kurzen Beschreibung jenes Verzeichnisses, die hier nach ihrem Wortlaut wiedergegeben wird, die folgenden Typen vor:



Abb. 1. **Kapitain, den Degen ziehend, mod. von Feilner.** Herzogl. Museum.

1. *Pantalon* mit langem Bart und Mantel (261)[1]),
2. *Pantalone* mit langem Mantel, unter welchem sie beide Hände auf dem Rücken hält (266),
3. *Harlekin* mit Pritsche unter dem linken Arm (272),
4. *Harlekine*, die rechte Hand in die Seite, mit der Linken die Pritsche haltend (273),
5. *Bagolin* mit Zither (275),
6. *Cinthio* mit Degen in der Hand (276),
7. *Scaramutz*, in der rechten Hand zwei Briefe, in der Linken einen Beutel (278),
8. *Capitaine*, den Degen ziehend (279),

[1]) Es sind dies die Nummern der Figuren in den erwähnten Formenverzeichnissen.

9. *Ragonde*, die linke Hand in die Seite, mit der Rechten den Rock fassend (280),
10. *Scaramutze* mit Fächer in der linken Hand, die rechte Hand hinter den Rock gefaßt (281),
11. *Isabelle*, mit beiden Händen die Schürze haltend (283).

Dazu kommen noch die beiden folgenden, von denen sich nicht sicher feststellen läßt, ob sie von *Luplau* oder *Rombrich* herrühren:

12. *Doktor Balvarel*, mit großem Hut, beide Hände vorgestreckt und ein Paar Handschuhe in den Gürtel steckend (270),
13. *Colombine* mit der Larve in der linken Hand (282),

sowie endlich die zwei von *Rombrichs* Hand gefertigten Figuren:

14. *Scapin* mit Hut in der Hand (204)
und
15. *Mezetin*, eine sich streckende Figur (293).

So kurz die Beschreibung der einzelnen Figuren auch ist, so würde sie uns immerhin in Verbindung mit der erhaltenen Figur des Kapitain eine genügende Vorstellung von dem Stil und Aussehen jener gewähren können. Inzwischen ist aber unsere Kenntnis von dieser Feilnerschen Figurenfolge in erfreulicher Weise noch dadurch vermehrt worden, daß bei einer im Frühjahr 1907 von der Direktion des Kaiser Franz Joseph-Museums zu Troppau veranstalteten Ausstellung von europäischem Porzellan eine Reihe von zum Teil in doppelten Exemplaren vertretenen Komödiantenstatuetten aus verschiedenem Privatbesitz zutage kam[1]). Obwohl diese Statuetten in den Maßen teilweise voneinander abweichen, was sich indessen leicht durch das Schwinden der Masse beim Brennen erklärt, zeigen sie doch in Stil, Auffassung und Bemalung einen so einheitlichen Charakter, daß sie zunächst unzweifelhaft als Stücke ein und derselben Folge zu betrachten sind. Ferner bekunden aber auch einige von ihnen — darunter vor allem ein Scaramutz in grüngestreiftem Gewand, der schreitend mit seitlich erhobenem Haupte die Linke in lebhafter Gebärde erhebt (848) sowie ein in lebendiger Bewegung die Mandoline spielender Bagolin (846) — eine so unverkennbare geistige und stilistische Verwandtschaft mit dem obenerwähnten Kapitain, daß die Zusammengehörigkeit dieser Figur mit den übrigen ebenfalls kaum einem Zweifel unterliegen dürfte. Endlich aber lassen sich wieder einige, — wie z. B. Nr. 850 Harlekine (richtiger Ragonde)[2])(Abb. 2), Nr. 846 Bagolin, Nr. 853 Pantalone, ferner ein Scaramutz, der in der Rechten einen Beutel, in der erhobenen Linken aber einen (jetzt fehlenden) Gegenstand (wohl zwei Briefe) hält, ja vielleicht auch noch Nr. 848 Scaramutz und ein Scapin mit Hut in der Hand (Abb. 3) — leicht und ungezwungen mit gewissen Figuren aus *Luplaus* Kopienfolge, wie z. B. Nr. 280, 275, 261, 278, 293 und 204, identifizieren.

---

[1]) Vgl. den Katalog dieser Ausstellung Nr. 846—854. Ich verdanke die Kenntnis dieser sowie den Nachweis noch einer Reihe anderer zu derselben Folge gehöriger Figuren der Freundlichkeit des Herrn Direktors Dr. E. W. Braun in Troppau.

[2]) Eine dritte Wiederholung dieser Figur besitzt das Kgl. Kunstgewerbemuseum in Dresden.

Freilich sind nur zwei von sämtlichen Figuren mit der *F*-Marke versehen, und unter diesen noch dazu eine, Nr. 851, bei der das *F* in ungewöhnlicher Weise über der Glasur aufgemalt ist; indessen will ich von der Bezeichnung bei diesen Figuren überhaupt absehen, zumal feststeht, daß dieselbe in jenen Jahren, wo man das Ko-



Abb. 2. **Ragonde, mod. von Feilner.**
Privatbesitz.



Abb. 3. **Scapin, mod. von Feilner.**
Privatbesitz.

baltblau unter Glasur nur wenig oder gar nicht beherrschte, noch keineswegs allgemein und einheitlich durchgeführt wurde. Jedenfalls kann dieser Umstand gegenüber den oben angeführten Gründen nicht so schwer ins Gewicht fallen, um die Annahme, daß wir in diesen Figuren wirklich die Modelle von *Feilners* italienischen Komödianten vor uns haben, irgendwie zu erschüttern. Als solche verdienen sie durch die frische Lebendigkeit und den, trotz aller Gemessenheit, doch flotten Schwung ihrer Bewegungen vollste Beachtung, und diese wird auch nicht vermindert durch die bisweilen

etwas einförmige und allzu diskrete farbige Behandlung, die sich ja aus der Unzulänglichkeit der technischen Mittel jener Frühzeit vollauf erklärt. Jedenfalls bildet diese Feilnersche Komödiantengesellschaft, von der inzwischen auch noch an andern Orten Figuren nachgewiesen sind, eine interessante Figurenfolge, die einen Vergleich mit ihren Gegenstücken in der Meißener Plastik wohl auszuhalten vermag.



Abb. 4. **Der „Zweymannsbohrer" aus Feilners Folge der Bergleute.**
Herzogl. Museum.

Weit besser sind wir über die zweite, aus elf Einzelfiguren bestehende Folge desselben Modelleurs unterrichtet, nämlich über seine Bergleute, die, wie es scheint, erst 1758 entstanden sind, obwohl die Zeichnungen dazu schon Ende des vorhergehenden Jahres von *Feilner* an von Langen eingesandt waren, wobei jener folgende zum Teil recht humorvolle Beschreibung lieferte: „1, ein Berg Offizier, so der Positur des Bergverwalters von Seesen nicht unähnlich siehet, 2, ein Markscheider

mit dem Kompaß (um Leib an Gürtel befestigt) mit einer Klappe oder ledernen Deckel, den er mit der Hand in die Höhe hält, 3, ein Haspler, der aus einem Schacht etwas heraushaspelt, 4, ein Ruthengänger, der einem ehrlichen Kerl gleich siehet, sonst sind sie meist Betrieger, 5, ein Ausschläger, der ein Stück Erz entzwey schläget, 6, ein Bohrer, der in einen Felsen bohret, 7, ein Zweymannsbohrer, der eine hält den Bohrer unter sich an ein Stück Felsen worauf er sitzt und der andere schläget darauf (Abb. 4), 8, ein Schrömmer (?) an der Wand, 9, einer der unter sich schrömet (?), 10, ein gedingarbeiter mit Schlägel und Eisen in harten Felsen arbeitend, 11, ein Karrenläufer, der wie unser Aschenfranz so bey der Podaschen

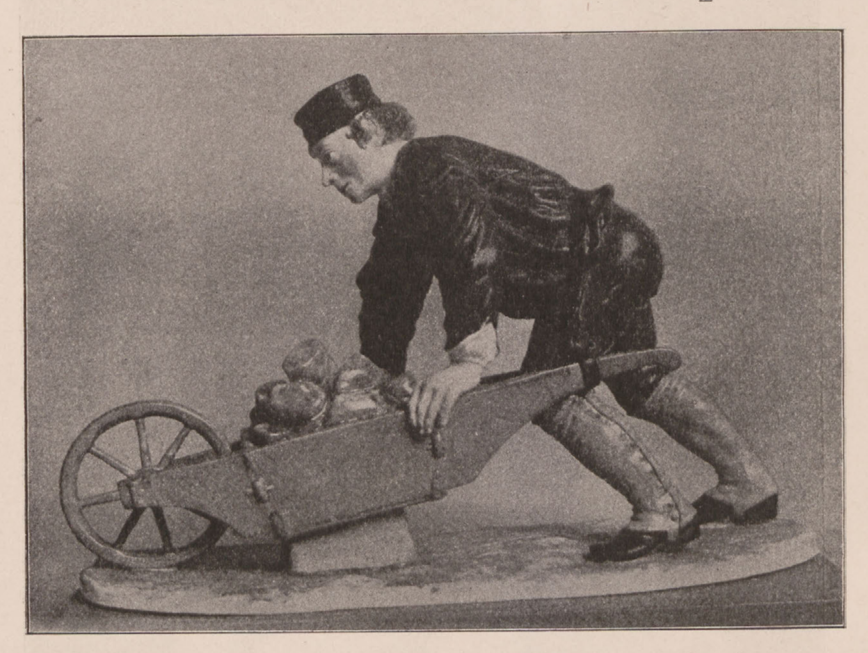


Abb. 5. **Karrenläufer, aus Feilners Folge der Bergleute. Neuere Ausformung.**
Herzogl. Museum.

Siederey ist, nicht unähnlich siehet.“ Hierbei ist zunächst von besonderem Interesse, daß, nach des Künstlers eigenen Worten, einzelne dieser Figuren, wie z. B. der Bergoffizier und Karrenläufer, unmittelbar nach dem Leben, d. h. nach Personen aus seiner nächsten Umgebung geschaffen zu sein scheinen. Und in der Tat zeigen nicht nur diese beiden, sondern auch fast alle andern Figuren eine so ausgesprochen individuelle Auffassung, daß man auch ohne jene besondere Versicherung *Feilners* leicht auf eine solche Vermutung kommen würde. Wenn man nämlich die untersetzte und behäbige Gestalt des Bergoffiziers [1]) oder den Rutengänger, Karren-

[1]) Dieser und drei andere Figuren der Bergmannsgesellschaft, darunter der Markscheider und Rutengänger, in Berliner Privatbesitz; die letzteren drei abgebildet bei A. Brüning, Europ. Porzellan des 18. Jahrh., Taf. 27. Eine weitere Figur der Folge, ein knieender Bergmann mit Hammer, befand sich aus Dresdener Privatbesitz auf der Troppauer Porzellanausstellung. Vgl.

läufer (Abb. 5) und andere betrachtet, die zum Teil in alten, zum Teil in neuen Ausformungen noch erhalten sind, wird man sofort den Eindruck einer ganz außerordentlichen Lebenswahrheit empfangen, wie sie nur selten in der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts begegnet. Dieser Realismus ihrer äußeren Erscheinung in Verbindung mit der porträtmäßigen Behandlung der Köpfe, die jedoch zum Teil wieder eine gewisse Familienähnlichkeit nicht verkennen lassen, verleiht diesen Bergleuten einen besonderen Reiz, der sie über die Masse ähnlicher Porzellanstatuetten jener Zeit, ja selbst über die Meißener Bergleute von Kändlers Hand, weit erhebt. Man wird daher diese Leistung *Feilners* um so williger anerkennen dürfen, als die technischen Schwierigkeiten, die sich der Ausführung gerade solcher Werke damals noch entgegenstellten, nicht gering gewesen sein müssen. Schreibt doch *Feilner* selbst am 22. Juni an v. Langen: „Wir sind hier gar unglückliche Leute, es gehet uns gar Vielles im Ofen zu Grunde; die Berg-Leute halten sich aber schon besser, wenn sie nur nicht zu Zeiten so große flecken bekämen, offtmal bekommen sie auch vielle Löcher in die Kleyder, allwoh so große Sticke gesessen haben, die alsdann herausgeschmolzen sind. Blos der Haspler will nicht recht gut tun; es reißt im feuer allezeit der Kräkel entzwey, ich will aber inskünftige solche aparte brennen lassen und solchen nachhero ausschmelzen. . . . . .“



Abb. 6. **„Gedingarbeiter“, aus Feilners Folge der Bergleute.**
Dresden, Johanneum.

Solche und ähnliche Klagen, die vor allem die schlechte Beschaffenheit der Masse, die im Feuer nicht stehen wollte, zum Gegenstand hatten, liefern mehr als

---

den Katalog Nr. 859. Endlich befindet sich außer der hier abgebildeten weißen Gruppe des Herzoglichen Museums, von der die Porzellansammlung im Johanneum zu Dresden eine farbige Wiederholung enthält, in letzterer auch noch die weißglasierte Figur eines am Felsen arbeitenden Bergmanns (Abb. 6). Moderne Ausformungen dieser Feilnerschen Bergleute kommen dagegen häufig vor.

alles andere den klaren Beweis, daß man in jenen Jahren die Höhe technischer Vollkommenheit, die besonders bei feineren Arbeiten unerläßlich war, bei weitem noch nicht erreicht hatte. Trotzdem scheint die Fabrikation verhältnismäßig lebhaft gewesen zu sein, was schon aus der immerhin großen Zahl der damals bereits in Fürstenberg beschäftigten Fabrikanten geschlossen werden kann.

Zu den siebzehn Personen, die wir schon im Jahre 1751 dort beschäftigt sahen, waren nämlich im Laufe der nächsten Jahre noch weitere, zum Teil allerdings nur vorübergehend beschäftigte [1]) gekommen, so daß gegen Ende 1755 an Künstlern im engeren Sinne außer dem Modellmeister *Feilner* und einem Poussierer, namens *Leuenberg* (*Leienberger*) [2]), bereits vier Porträt- oder Figurenmaler, vier Landschaftsmaler und Staffierer und nicht weniger als acht Blumenmaler vorhanden waren. Diese Zahl war dann in den folgenden Jahren noch erheblich gewachsen, so daß im Jahre 1757 insgesamt 89 Fabrikanten und unter ihnen allein an Malern und Malerlehrlingen die folgenden 24 dort beschäftigt waren:

Nerge, Wille, Eisenträger, Kind, Ziesler, Paul, Geisler, Ostertag, Hesse, Hartwig, Hennichen (ckel), Rath sen., Rath jun., Hopstock, Oest, sowie ferner als Lehrlinge *Geyer, E. F. Haarmann, Christ. Luplau, A. Krauss, Böcker, E. Jungesbluth, G. Wiese, H. Roloff, F. Roloff, I. F. Ziegler.*

Dazu kamen die beiden schon genannten Modelleure, ferner gegen zwanzig Former und Formerlehrlinge, sowie endlich — von Drehern, Massearbeitern usw. abgesehen — die Goldschmiede *Gödecke* und *Wiesener*, die hauptsächlich mit dem Fassen der Dosen, eines der Haupterzeugnisse Fürstenbergs in seiner Frühzeit, beschäftigt waren. Dies war das Personal, das bis zum Anfang des Jahres 1759 an der Fabrik arbeitete.

Als dann aber im März dieses Jahres nach mehreren vergeblichen Versuchen eine Fabrikordnung eingeführt und in Verbindung mit ihr eine Neuordnung der Lohnverhältnisse der Maler vorgenommen wurde, wodurch diese statt der bisherigen stückweisen Bezahlung feste Monatslöhne erhielten, wurde auch eine neue Liste derselben aufgestellt, die zwar schon bei Stegmann S. 67 veröffentlicht ist, hier aber, da sie mancherlei Interesse besitzt, nochmals abgedruckt sei.

Liste der 1759 in Fürstenberg beschäftigten Maler und deren monatliche Löhne.

1. Figurenmaler Joh. Georg *Nerge* aus Rinteln (28 Jahre) .. 16 Rth. 24 Mgr.
2. Porträt- und Figurenmaler Joh. Andreas *Oest* aus Cassel . 16 „ 24 „
3. Landschaftsmaler Joh. Heinrich *Eisenträger* aus Cassel (29 Jahre) .... 12 „ 24 „
4. Figurenmaler Joh. Andreas *Hinze* aus Boffzen (24 Jahre) .... 11 „ 24 „
5. Blumenmaler Joh. Christoph *Kind* aus Gräfenau (30 Jahre) . 12 „ 24 „

[1]) Zu ihnen gehörten auch die Poussierer F. J. *Hess* und der Maler A. *Kuntze* aus Fulda; vgl. Stegmann S. 24.

[2]) Derselbe war noch im August 1757 in F.

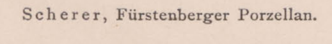
		Rth.		Mgr.	
6.	Blumenmaler Christ. Gotthelf *Beuchel* aus Neustadt b. Stolpen (28 Jahre)	—	Rth.	—	Mgr.
7.	Blumenmaler Philipp *Zieseler* aus Höchst (29 Jahre)	—	,,	—	,,
8.	Blumenmaler Joh. Leopold *Wille* aus Braunschweig (26 Jahre)	12	,,		
9.	Blumenmaler Georg Friedrich *Geisler* aus Sonnenwalde i. d. Niederlausitz (45 Jahre)	9	,,	—	,,
10.	Landschaftsmaler Daniel Christ. *Osterdag* aus Augsburg (38 Jahre)	9	,,	—	,,
11.	Blumenmaler Johann Gottfried *Hartwig* aus Meinbrexen (23 Jahre)	9	,,	—	,,
12.	Blumenmaler Christian Ernst *Hopstock* aus Kongsberg in Norwegen	—	,,	—	,,
13.	Blaumaler Joh. Jackob *Stimmer* aus Gr. Zimmer im Oettingenschen (27 Jahre)	6	,,	—	,,
14.	Blaumaler Tobias *Hennickel* aus Memmingen in Schwaben (27 Jahre)	—	,,	—	,,

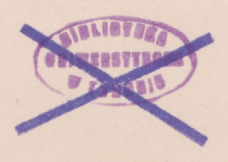
Bei derselben Gelegenheit wurde auch eine neue Liste der damals beschäftigten Former angefertigt, die ebenfalls hier mitgeteilt sei, da die Former einen wichtigen Teil der gesamten Fabrikation besorgten und dadurch, daß sie häufig Hand in Hand mit den Modelleuren arbeiteten, gewissermaßen auch zu dem eigentlichen Künstlerpersonal der Fabrik gerechnet werden können.

Liste der 1759 in Fürstenberg beschäftigten Former und deren monatliche Löhne.

		Rth.		Mgr.	
1.	Joh. Casper *Günther* aus Schweckershausen im Fürstentum Hildburghausen (47 Jahre)	12	Rth.	—	Mgr.
2.	Ferdinand *Jürgens* aus Hellenthal (23 Jahre)	10	,,	—	,,
3.	Joh. Georg *Penzer* aus Rockendorf in Kursachsen (36 Jahre	9½	,,	—	,,
4.	Joh. Daniel *Arnold* aus Freiburg in Sachsen (31 Jahre)	9½	,,	—	,,
5.	Joh. Andreas *Nagell* aus Holzminden (34 Jahre)	7½	,,	—	,,
6.	Joh. Caspar *Boecker* aus Golmbach (48 Jahre)	7	,,	—	,,
7.	Michael *Nolte* aus Niedern-Klein im Kurmainzisch. (35 Jahre)	6	,,	24	,,
8.	*Weydemann* (war krank).				
9.	Chr. Friedrich *Gebauer* aus Sachsen	8	,,	—	,,
10.	Dreher Joh. Georg *Paland* aus Fredelsloe (40 Jahre)	je 9 Rth.			
11.	u. 12. Johannes und Heinrich *Schnede*, Brüder, Dreher aus Ahrendorf im Kurmainzisch. (28, bezw. 22 J.)	je 9 Rth.			

Auch unter den Modelleuren war inzwischen ein Wechsel eingetreten, indem *Leuenberg* Fürstenberg verlassen hatte und durch Joh. Christoph *Rombrich* ersetzt worden war, der im Februar 1758 die Stelle des zweiten Modelleurs an der Fabrik erhalten hatte. Im übrigen wechselte der Bestand der Fabrikanten






unaufhörlich, so daß künftig nur noch auf die wichtigeren Personalveränderungen näher eingegangen werden soll.

Zuvor aber noch einen Blick auf die übrigen Erzeugnisse aus diesem sechsten Jahrzehnt, soweit wir aus gleichzeitigen Nachrichten und Berichten — denn erhalten ist nicht allzuviel — Kunde davon haben. So werden unter den Geschenken, die im März 1757 nach Paderborn an zwei hohe Beamte geschickt wurden, die bei den Unterhandlungen über die Auslieferung des aus Fürstenberg entwichenen Staffierers *Zeschinger* eine wichtige Rolle gespielt hatten, u. a. zwölf mit Landschaften bemalte Teller, ein mit Figuren bemalter „chaquan", eine Tabatière, eine Butterbüchse mit Präsentierteller sowie „eine doppelte und zwei einfache Figur zum Aufsatz", also offenbar Teile eines Tafelaufsatzes, erwähnt. Unter den Erzeugnissen vom Schlusse dieses Jahres aber werden u. a. folgende genannt: 4 mit Blumen bemalte Chaquans und 2 kleine mit Blumen bemalte Stockknöpfe, 2 Uhrgehäuse, 4 Dosendeckel, 2 mit dem Crammschen Wappen und 2 mit poussierten Figuren, und 4 Stück Porträts, 2 von Crammsche und 2 Kecksche.

Es sind also im allgemeinen dieselben Gegenstände, die uns schon oben begegnet waren; neu hinzugekommen sind vor allem Uhrgehäuse und Porträts, offenbar Reliefbildnisse, von denen noch gleich die Rede sein wird. Dosen und Tabatieren, beide oft in Gestalt von Früchten, Tieren usw. und in Gold oder Tombak gefaßt, bildeten auch jetzt wieder, wie überhaupt in der Frühzeit der Manufaktur, einen Hauptartikel; um so wunderbarer ist es, daß uns gerade von ihnen so wenig sichere Proben noch erhalten sind[1]). Freilich dürfen wir uns ihre Ausführung nicht allzu sauber denken; denn nur zu oft hören wir, daß viele davon mißglückten, indem sie sich im Feuer warfen und schief wurden. Erst gegen Ende der fünfziger Jahre verstummen diese Klagen und es scheint, als ob gewisse Meißener Modelle, die damals in Fürstenberg eingeführt wurden, diese Wendung zum Bessern herbeigeführt hätten.

Schon frühe nämlich fing man an, sich von auswärts Porzellane zu verschaffen, um sie als Muster und Vorbilder in Fürstenberg zu benutzen; dies geht wenigstens mit Sicherheit aus einem Schreiben *Feilners* vom 24. Oktober 1757 hervor, worin er meldet, daß die übersandten Formen der Meißener Bossierer und Gravierer wohlbehalten angekommen seien; er werde von jeder einige Stücke ausformen lassen und die Formen selbst alsdann aufbewahren. Daß man auch sonst schon frühzeitig darauf Bedacht nahm, den dortigen Künstlern brauchbare Vorlagen zu verschaffen, beweist ein Satz in der 1756 entworfenen Dienstanweisung für den jeweiligen Oberleiter der Fabrik, wonach Serenissimus es gerne sehen würden, wenn nach und nach eine Sammlung

[1]) Die Dosen und Tabatieren, die sich auf Grund der Malerei als Erzeugnisse Fürstenbergs ansprechen lassen, tragen in der Regel keine Marke, gehören auch meist einer späteren Zeit, d. h. den siebziger Jahren, an. Eine gleichfalls unbezeichnete, aber zweifellos sichere Fürstenberger Tabatiere, und zwar noch aus den sechziger Jahren, tauchte vor einiger Zeit im Berliner Kunsthandel auf. Sie war in Tombak montiert und mit Ansichten aus der Stadt Braunschweig nach Stichen von J. G. und A. A. Beck in Manganviolett bemalt. (Jetzt im Herzogl. Museum.)

von allerlei ausgestopften, poussierten oder nach der Natur gezeichneten Tieren, Pflanzen und Mineralien angelegt würde, die den Modelleuren, Formern und Malern als „Muster-Vorlagen“ dienen könnten.

Von den Erzeugnissen und Dekorationsweisen der nächstfolgenden Jahre lernen wir sodann als die bemerkenswertesten noch die folgenden kennen und zwar zunächst aus einer Lieferung an den Händler Götze, der in Quedlinburg eine Verkaufstelle von Fürstenberger Porzellan leitete: Thee- und Kaffeegeschirre (bestehend aus 6 Paar Tassen und 5 großen Stücken), mit bunten Bouquets bemalt und am Rande vergoldet (à 30 Rth,) gerippte Tassen mit Purpurblumen (Dutzend 8 Rth.), Stockknöpfe mit Purpurfiguren (à 2 Rth.) und ebensolche in Form eines Gemshorns (à 1 Rth. 12 Mgr.), doppelte Tabatieren (6 Rth.) sowie viereckige poussierte (Nr. 7 10 Rth.) und glatte (Nr. 5 u. 3 8 Rth. 6 Mgr.), sodann aus Berichten *Rombrichs* von 1759: Terrinen und Schüsseln, rund und mit vier Füßen, ovales Salzfaß derselben Façon mit Zierrat auf vier Füßen, Pfeifenkopf in Gestalt eines Mohren, Tabaksstopfer in Gestalt eines ausgestreckten Armes (als Lehrmittel für die Lehrlinge), Teller mit acht gravierten Schildern[1]) sowie glatte Terrinen und solche mit Verzierungen. Ferner erfahren wir, daß *Rombrich* im Juni 1758 an einem Schreibzeug arbeitete, das oben mit einer Uhr, seitlich mit je einem Leuchter versehen sowie mit zwei Indianerfiguren und allerlei sonstigen Zierraten ausgestattet war, und erhalten schließlich auch noch von einem merkwürdigen Erzeugnis aus dem Ende dieses Jahres Kunde, von dem *Feilner* mit den Worten berichtet: „Nunmehro werden wir bald die Heilligen Vätter Päbste recht gut in Porzellaine machen können, denn ich habe noch nach vielerlei Proben eine arth gefunden, daß man solche auf das allerbeste ausformen kann. Sollte es nicht Liebhaber geben, die etwa solche Medailles vor Knöpfe trügen! Von Silber habe ich bei Engländern dergleichen gesehen.“ Gemeint sind hier offenbar Reliefbilder von Päpsten, Heiligen usw., die, über Medaillen oder Plaketten abgeformt, nach *Feilners* Vorschlag als Knöpfe an den Kleidern getragen werden sollten; es liegt daher nahe, diese Arbeiten in einer Folge kleiner runder, z. T. auch viereckiger Flachreliefs im Herzogl. Museum wiederzuerkennen, auf denen verschiedene Heilige, aber auch heidnische Figuren, wie z. B. Zeus und Saturn, dargestellt sind, die sich vergoldet vom weißen, glasierten Grunde abheben. Einige von diesen Reliefs, die übrigens sämtlich keine Fabrikmarke tragen, sind über Plaketten P. Flötners geformt, aber so verschwommen und wenig scharf ausgeführt, daß man geneigt sein könnte, sie für moderne Ausformungen zu halten; immerhin vermögen sie uns wenigstens eine Vorstellung von jenen Feilnerschen Arbeiten zu geben, falls sie, woran kaum zu zweifeln ist, mit den oben beschriebenen identisch sind.

Dagegen fehlt uns bis jetzt noch jede anschauliche Kenntnis von dem Aussehen und der Beschaffenheit der nicht weniger merkwürdigen flauti traversi,

[1]) Es ist dies offenbar das weiter unten noch genauer beschriebene Tellermodell.

jener Querpfeifen aus Porzellan, über die *Feilner* und der Bergamtsassessor *Trabert*, der 1756 als Verwaltungsleiter an die Fabrik gekommen war und später deren Direktor wurde, im März 1759 wiederholt berichten, daß sie wegen ihres reinen Tones von Musikverständigen allgemein gelobt würden. Allerdings scheint auch die Herstellung dieser Flöten Schwierigkeiten verursacht zu haben, da viele beim Brennen beschädigt wurden und bis zum 9. März erst einige geglückt waren. Ob sie dann später mit Hülfe von kleinen Drechselmaschinen, die *Feilner* verwenden wollte, besser geraten sind, wird uns nicht überliefert; jedenfalls gehören auch diese „fletravers“ zu den bemerkenswerteren Erzeugnissen jener Frühzeit, so daß *Trabert* mit Recht bemerken konnte: „Meines Wissens ist dieses eine Seltenheit, weil ich mich nicht erinnere von Porzellan dergleichen interessante gesehen zu haben“[1]).

Selbstverständlich können alle die bisher genannten Gegenstände und Geräte nur einen kleinen Bruchteil des gesamten Formenvorrats dargestellt haben; vermutlich waren es im Gegensatz zu den zahlreichen Gebrauchsporzellanen der gewöhnlichen Art, mit denen wohl die Niederlagen in erster Linie versorgt wurden, die beliebteren und gangbareren Artikel der Fabrik, und zwar vor allem solche, die als Luxusartikel und Schöpfungen der Mode wohl meist auf besondere Bestellung oder aus bestimmten Anlässen angefertigt wurden und daher in der Regel auch einer größeren künstlerischen Durchführung bedurften, an der außer den Formern und Modelleuren auch die Maler in gleicher Weise beteiligt waren.

Zwar wird in der Mehrzahl der angeführten Fälle gerade der Tätigkeit der Maler nur kurz und vorübergehend gedacht; aber daß diese eine ziemlich ausgedehnte und vielseitige gewesen sein muß, beweist ja schon die stattliche Zahl derselben, wie wir sie aus der Lohnliste von 1759 kennen lernten, und die durch sie vertretenen Fächer.

Man unterschied zwischen Blau- oder Feuermalern, die ausschließlich in Kobaltblau unter der Glasur Geschirre und Geräte bemalten, und Miniatur- oder Buntmalern, von denen anfänglich die Porträt- und Figurenmaler einen höheren Lohn erhielten als die Landschafts- und Blumenmaler, bis dann nach der Neuordnung der Lohnverhältnisse im Jahre 1759 die Leistungen jedes einzelnen Malers den Ausschlag für die Festsetzung seines Lohnes gaben. Zu ihnen kamen ferner noch die sog. Staffierer, denen neben der Bemalung der Figuren die Vergoldung und die farbige Verzierung bestimmter Einzelheiten an Geschirren und Geräten oblag, also eine mehr handwerkliche Arbeit, die in jenem Jahrzehnt fast ausschließlich in den Händen des schon mehrfach genannten *Zeschinger* geruht zu

[1]) Als am 30. April 1830 das Herzogliche Kammerkollegium an das Staatsministerium wegen des Verkaufs einiger alter Porzellanartikel berichtete, wurden u. a. auch „drei porzellanene Flöten“ erwähnt mit dem Bemerken, sie hätten als besonderes Kunstprodukt der Fabrik gegolten, und es empföhle sich daher, eine auf das Museum zur Aufbewahrung zu geben. Dies scheint indessen leider nicht geschehen zu sein.

haben scheint, zu dem im folgenden Jahrzehnt noch einige andere Staffierer hinzutraten.

Es ist natürlich, daß man auch in diesen Jahren zunächst immer noch auf die Verbesserung der bereits vorhandenen Farben und auf die Vervollständigung der



Abb. 7. **Teller mit Gärtnerpaar, von 1758.**
London, S. Kensington Museum.

ganzen Farbenskala bedacht war. So hatte man noch am Schlusse des Jahres 1758 erfolgreiche Versuche in der Herstellung des Purpurs gemacht, auf die auch ein Brief Herzog Karls vom 19./1. 1759 Bezug nimmt. Als ein Probestück dieser Versuche glaube ich einen, jetzt im S. Kensington Museum zu London befindlichen, in mehrfacher Hinsicht interessanten Dessertteller (Abb. 7) ansehen zu dürfen, der am Rande abwechselnd mit gitterartigen Öffnungen und derben Rokokokartuschen



Abb. 8. **Geschirr mit früher Purpurmalerei.**
Herzogl. Museum.

versehen[1]) und im Spiegel mit einem in Purpur ausgeführten Gärtnerpaar, nach einem „die Erde“ benannten Stiche aus einer Folge der Elemente, bemalt ist, die von Amiconi erfunden und von L. G. Hertel in Augsburg verlegt worden ist. Dies sowie der Umstand, daß der Teller am Boden neben der Fabrikmarke die Jahreszahl „1758“ trägt und dadurch zum frühsten bis jetzt bekannten datierten Erzeugnis der Fürstenberger Manufaktur gestempelt wird, verleiht diesem Stück eine ganz besondere Bedeutung.

Auch einige andere Geschirre, wie z. B. verschiedene Teller, darunter zwei aus einer Folge mit Monatsdarstellungen, sowie drei Kannen eines Kaffeegeschirrs, die sich sämtlich im Herzogl. Museum befinden (Abb. 8) und ebenfalls mit Purpurmalereien, Figuren und Landschaftsbildern, geschmückt sind, gehören zweifellos in dieselbe Zeit, auf die nicht allein die etwas plumpe und schwere Form der Kannen, sondern auch die mangelhafte Beschaffenheit von Masse, Glasur und Farbe hinweisen. Und gerade die letztere mit ihrem blassen, etwas ins Bläuliche spielenden Gesamtton, der von dem reinen und leuchtenden Purpur der späteren Zeit noch

---

[1]) Der Teller ist offenbar mit dem oben erwähnten Modell „mit acht gravierten Schildern“ identisch, das noch mehrfach erhalten ist. So besitzt z. B. das Großherzogliche Museum zu Weimar zwei Teller dieses Modells, in dessen Kartuschen abwechselnd das braunschweigische Pferd und das Monogramm Herzog Carls angebracht sind.



Abb. 9. **Geschirr mit früher eisenroter Malerei.**
Herzogl. Museum.

weit entfernt ist, kennzeichnet alle diese Porzellane mit unbedingter Sicherheit als Versuchsstücke aus der Frühzeit der fünfziger Jahre.

Besondere Schwierigkeiten scheint, wie in andern Fabriken, so auch in Fürstenberg die Bereitung der kobaltblauen Unterglasurfarbe, der sog. Feuerfarbe, die sofort nach dem Verglühen und noch vor dem Glasieren aufgetragen und allein von allen im Scharffeuer eingebrannt wurde, bereitet zu haben. Von den Klagen über die Mißerfolge bei dieser Farbe haben wir schon gehört. Ganz allmählich erst scheint dieselbe, zugleich mit der Verbesserung der Masse und Glasur, zu einem gewissen Grad von Vollkommenheit gebracht zu sein, so daß *Feilner* in einem Promemoria vom 3./11. 1759 wagen konnte, darüber zu berichten: „Was nun das Blau anlanget, so wird solches bei jetziger Glasur und masse soviel ich glaube gut werden; jedoch will es seine gehörige Hitze haben, denn wo es ein wenig zu wenig feuer hat, so bleibt es bläserich[1]) und ist die Farbe nicht so lieblich als wo es sein gehörigen feuers-Grad hat . . . . .“ Freilich sollte sich diese Hoffnung *Feilners* nicht so rasch erfüllen; denn noch im Jahre 1767 heißt es in einer Verfügung Herzog Carls, daß es immer noch an einer nicht ausfließenden blauen Farbe sowie auch an einer braunen und „Paille-Glasur“ fehle.

---

[1]) = blasig

Was die letztere Farbe, ein helles Gelblichgrau, betrifft, so gehörte sie ebenfalls zu den Errungenschaften des Jahres 1759; doch scheint es damals, wie aus einem Bericht *Traberts* vom 13./11. hervorgeht, noch nicht gelungen zu sein, die Farbe ihrem Meißener Vorbilde ähnlich zu machen. Auch die Versuche mit anderen farbigen, besonders braunen Glasuren waren noch keineswegs zur Vollkommenheit gediehen, da man fast stets das ungleichmäßige Decken und in Folge davon das ungleiche Aussehen zu tadeln fand. Andere Farben wieder wollten nicht auf der Glasur haften, bekamen vielmehr Blasen beim Brande und sprangen dann gewöhnlich ab. Diese Erscheinung scheint sich vor allem beim Grün gezeigt zu haben, worüber ja schon *Feilner* im Jahre 1754 Klage führte, und in der Tat können wir auch heute noch eine solche Blasenbildung und Absplitterung gerade der grünen Farbe bei frühen Fürstenberger Porzellanen an zahlreichen Beispielen beobachten. Freilich passierte dies bisweilen auch bei andern Farben, wie wir z. B. an einer frühen Kaffeekanne im Herzogl. Museum bemerken können, die mit zwei großen Landschaften in einem für diese Frühzeit charakteristischen bräunlichen Eisenrot bemalt ist, das zu dem Weiß des Porzellans einen überaus harten Gegensatz bildet (Abb. 9). So sehen wir also auch auf diesem Gebiete ein beständiges Ringen mit der Technik, wobei man unter heißem Bemühen die Schwierigkeiten zu überwinden suchte, die sich immer von neuem entgegenstellten.

Es darf als ein glücklicher Zufall bezeichnet werden, daß sich gerade aus der Wende zum siebenten Jahrzehnt einige Gegenstände erhalten haben, an denen wir den Stand der damaligen Leistungen der Fabrik in einem besonderen Falle aus eigener Anschauung erkennen und dadurch zugleich auch einen Maßstab zur Beurteilung ihrer übrigen Leistungen gewinnen können. Im Wolfenbüttler Hauptarchiv fand ich nämlich bei der Durchsicht der Akten u. a. ein vom 19./11. 1760 datiertes Schreiben des damaligen Geh. Etatsrates und Prinzenhofmeisters Thedel Wilhelm Otto von Wallmoden an *von Langen*, in dem er von verschiedenen Porzellangegenständen spricht, die letzterer an ihn abgeschickt hatte. So erwähnt er zunächst Tabatieren, darunter eine bemalte für Ihre Durchlaucht die Prinzessin und zwei weiße für den Herzog; sodann „die beiden letzten übersandten F l i e s e n“ mit dem Zusatz, daß sämtliche Fliesen auf das Kabinett[1]) gekommen seien, endlich sein Porträt, wozu er bemerkt „das Porträt betreffend so ist es schade, das solches im Feuer geborsten, die Arbeit des Rahmens ist unvergleichlich und wird sehr admiriret“. Nun besitzt das Herzogl. Museum sechs rechteckige, an der Außenfläche schwach konvex gewölbte Fliesen (0,210 × 0,100) (Abb. 10), die in den Ecken, bezw. am Rande mit aufgeformten Rokokozierraten versehen sowie mit Kräutern und Früchten in möglichst naturwahrer, wenn auch nicht direkt vor der Natur entstandener Wiedergabe bemalt sind, wobei, ähnlich wie bei dem berühmten Flora Danica-Service der Kopenhagener Manufaktur, an das man unwillkürlich erinnert wird, jedesmal ihr botanischer Name untergeschrieben ist. Diese Fliesen sind aber

[1]) d. i. das damalige Kunstkabinett, das spätere Herzogliche Museum.

offenbar mit den von *Rombrich* in einem Briefe an den Oberjägermeister vom 17./5. 1759 erwähnten „Fliessen von Porcellain von Kräutern nach dem Leben und Tieren, so an die Wände gut befestigt werden können", und sodann auch mit den von Wallmoden genannten identisch, da sie bereits in einem Inventar des Museums vom Anfang des vorigen Jahrhunderts erwähnt werden und also zu dem alten Bestande von Kunstwerken gehören, aus denen



Abb. 10. **Zwei Fliesen von 1759/60.**
Herzogl. Museum.

sich das Kunstkabinett ursprünglich zusammensetzte. Es kann mithin keinem Zweifel unterliegen, daß diese sechs Fliesen zu den in jenen beiden Briefen erwähnten Erzeugnissen der Jahre 1759-60 gehört haben.

Und damit stimmt auch ihr Aussehen und ihr technisch-künstlerischer Charakter durchaus überein. Die Masse ist unrein, blaßgelblich und übermäßig hart verglüht, die Glasur grau und mit Bläschen, schwarzen Pünktchen und Flugaschespuren durchsetzt; dazu kommt, daß sich die meisten im Brande geworfen und verzogen haben: kurz, sie zeigen alle jene technischen Mängel, über die man schon seit langem klagte und die auch gerade in jenem Jahre wiederholt den Gegenstand



Abb. 11. **Reliefbildnis T. W. O. von Wallmodens.**
Braunschweig, Herzogl. Museum.

neuer Klagen bildeten. Man braucht nur die Berichte Traberts oder die Verfügungen des Herzogs aus den Jahren 1759-61 zu lesen, in denen fortgesetzt vom „Krummwerden" der Porzellane beim Brennen, was auf die mangelhafte Einrichtung der

Formen zurückgeführt wird, oder von „Buckeln“, die durch kleine Körnchen oder Luftbläschen in der Masse entstanden, oder von „Flecken“ und „erhabenen Punkten“ in der Glasur, die überdies auch noch der „rechten Weise“ entbehre, und noch von manchen andern mehr oder minder sichtbaren Fehlern die Rede ist, die wir fast sämtlich auch an diesen Fliesen wahrnehmen. Wesentlich besser sind dagegen Malerei und Farben, die beide in technischer wie künstlerischer Hinsicht als wohlgelungen bezeichnet werden dürfen. Bei der Malerei ist in der scharfen Betonung der Umrißlinien wie in der durch Schraffierung hervorgebrachten grauen, bezw. bräunlichen Schattierung der zeichnerische Charakter der benutzten Vorlagen, vermutlich kolorierte Stiche aus irgendeinem botanischen Kupferwerk, noch stark betont, während die dekorative Wirkung ganz zurücktritt, die ja auch hier vom Maler offenbar nicht angestrebt war; aus diesem Grunde suchen auch die Farben, die sämtlich gut geflossen sind, weit entfernt von jedem schmückenden Effekt, nur ihren Naturvorbildern möglichst nahezukommen. So erhalten diese sechs Fliesen als sicher und fest datierte Beweisstücke aus der Frühzeit der Fürstenberger Manufaktur, ähnlich wie jener oben erwähnte Teller des Kensington-Museums, nicht nur eine hervorragende Sonderbedeutung, sondern sie bilden auch zugleich eine wichtige Grundlage für die Beurteilung der damaligen Fürstenberger Erzeugnisse überhaupt.

Genau aus denselben Gründen verdient aber auch das in dem angeführten Schreiben erwähnte von Wallmodensche Porträt noch eine besondere Beachtung. Denn auch dieses Werk ist noch heute in der Sammlung des Herzogl. Museums vorhanden, für die es vor Jahren als Reliefbildnis eines Unbekannten, angeblich aus der Berliner Manufaktur[1]), erworben wurde (Abb. 11). Indessen konnte ich schon vor längerer Zeit nicht nur den Dargestellten als ein Mitglied der Familie von Wallmoden, sondern auch die ganze Arbeit auf Grund der Masse und Glasur als ein Erzeugnis der Fürstenberger Fabrik feststellen, was beides nunmehr nach Auffindung jenes Briefes in vollem Umfang bestätigt wird. Denn auch hier kann es keinem Zweifel unterliegen, daß das im Herzogl. Museum befindliche Relief mit dem dort erwähnten Porträt identisch ist, von dem einerseits bemerkt wird, daß es im Brande geborsten sei, während anderseits der Rahmen mit seiner reichen Arbeit allgemeine Bewunderung findet. Und in der Tat läßt sich kaum eine feinere Arbeit denken als dieses reich geschmückte Rokokorähmchen, welches das in Flachrelief nach r. gewandte Bildnis umschließt[2]). Aus Muschelwerk und Schnörkeln in teilweise durchbrochener Arbeit gebildet und umzogen von zierlichen, frei modellierten Blumenranken, ist der Rahmen von einem durchbrochenen Helm mit Federbüschen bekrönt, während unten in einer ovalen Kartusche das Wappen-

---

[1]) Wie die Fliesen, so trägt auch dieses Relief keine Fabrikmarke.

[2]) Ähnlich müssen wir uns die unter den Erzeugnissen des Jahres 1757 schon genannten vier Stück Porträts (zwei v. Crammsche und zwei v. Kecksche) vorstellen. Auch das Brustbild des Ministers Schrader von Schliestedt, das Trabert in seinem Berichte vom 29. Dezember 1759 erwähnt, ist zweifellos ein solches umrahmtes Reliefbild gewesen.

schild der Wallmoden angebracht ist. Man wird nicht umhinkönnen, die Kunst des Modelleurs und Formers zu bewundern, gleichzeitig aber auch das Mißgeschick zu beklagen, das diesem feinen Werkchen beim Brennen widerfahren ist; denn scharfe Brandrisse entstellen es und erklären vollauf jene Worte des Bedauerns, denen von Wallmoden in seinem Briefe Ausdruck gibt. Aber auch sonst ist das Relief in rein technischer Hinsicht kein Meisterwerk, da es fast alle die Mängel und Fehler zeigt, die uns schon an jenen Fliesen und andern Arbeiten dieser Periode begegnet und im einzelnen bereits besprochen sind. Wie aber jene Fliese, so nimmt auch dieses Relief als zeitlich genau festgelegtes Erzeugnis eine wichtige Stellung unter allen damals entstandenen Arbeiten ein, die ihrerseits erst dadurch wieder an ihre richtige Stelle gerückt und nach ihrer vollen Bedeutung gewürdigt werden können.

Bevor wir jedoch weiter hierauf eingehen und uns den Erzeugnissen aus der, die sechziger Jahre umfassenden zweiten Periode dieser Frühzeit zuwenden, müssen wir zunächst noch einen Blick auf die während der ersten Periode hervorgebrachten Arbeiten aus dem Bereich der figürlichen Plastik werfen, zu denen uns das zuletzt besprochene Relief leicht einen Übergang bahnt.

Schon oben wurden im Zusammenhang mit andern Arbeiten aus den ersten Jahren der Fabrikation einige figürliche Werke erwähnt, die aus der Hand des Modellmeisters *Feilner* hervorgegangen waren, darunter, außer fremdländischen Tieren und Hunden, vor allem dessen beide in den Jahren 1754 bezw. 1758 entstandene Folgen der italienischen Komödianten und der Bergleute, über die dort ausführlich berichtet wurde. Wir müssen nunmehr auch noch die übrigen Arbeiten sowie die persönlichen Verhältnisse dieses Künstlers näher betrachten.

Simon *Feilner*, aus Weiden im Fürstentum Sulzbach gebürtig, war, wie wir bereits gehört haben, mit seinem Verwandten *Benckgraff* nach Fürstenberg gekommen, nachdem er zuvor in Höchst als Blumenmaler gearbeitet hatte. In Fürstenberg hat er sich, zwar nicht als Maler, wohl aber als Modellmeister und daneben auch durch allerlei Neuerungen und Verbesserungen im praktischen Betrieb sehr verdient gemacht und, wenigstens in der ersten Zeit seiner dortigen Tätigkeit, seinen Platz durchaus ausgefüllt. Hauptsächlich scheint er sich als Poussierer und Modellmeister durch Tüchtigkeit und Fleiß ausgezeichnet zu haben; denn ihm ist weitaus die Mehrzahl aller Figurenmodelle zu verdanken, die in den fünfziger Jahren angefertigt wurden und die uns hier zunächst noch etwas genauer beschäftigen sollen.

Als Ausgangspunkt hierbei dienen in erster Linie die Formenbücher oder, richtiger gesagt, jene drei handschriftlichen Verzeichnisse der in der Fabrik gefertigten Gruppen und Figuren, die sich noch heute in ihrem Besitze befinden und unten im Zusammenhang mit den Arbeiten der Modelleure der siebziger Jahre noch eingehend besprochen werden müssen. Hier mag es genügen, kurz hervorzuheben, daß diese drei Verzeichnisse erst nach 1770, und zwar zu verschiedenen Zeiten, aufgestellt sind und zum Teil nicht unerheblich voneinander abweichen,

so daß sie erst bei kritischer Vergleichung praktischen Wert erlangen. Alsdann aber liefern sie uns ein wertvolles Material, indem sie nicht nur über die Arbeiten der einzelnen Modelleure, sondern auch über die Entstehungszeit der meisten Modelle, ihre Größe usw. wichtige Aufschlüsse geben. So auch über die Arbeiten *Feilners*, die auf Grund dieser Verzeichnisse in der Reihenfolge der Modellnummern und mit Angabe ihrer Größe und Entstehungszeit, soweit diese sicher feststeht, in folgendem zunächst angeführt seien.

I. Sichere Arbeiten Feilners[1]).

58. Kind mit Ziegenbock („Kind auf Ziege")	C (3)*)	1760	*) Höhe bis 5 Zoll.
59. Zwei nackte Kinder mit einem Ziegenbock	,,	,,	
89—99. Große Bergbande. 89. Ein Markscheider. 90. Ein Bergoffizier. 91. Ein Haspelknecht. 92. Ein Zersetzer. 93. Ein Ruthengänger. 94. Ein Mann-Bohrhauer. 95. Ein Schrämer. 96. Ein Flötzarbeiter. 97. Ein 2-Menschen-Bohrhauer. 98. Ein Karrenläufer. 99. Ein Korntreiber („mit Esel") (?)	E (5)*)	1757	*) Höhe von 7—8 Zoll. Ob Nr. 99 dazu gehört, ist zweifelhaft.
101. Dame und „Chapeau" stehend u. sich umfassend. Cop.	E (5)	1771 ?	1766 entstanden; vergl. Brief Herzog Carls v. 2.10.1766 im Text unten erwähnt.
102. Taubenpfeiler mit Mannsfigur, die Tauben füttert. „Feilner invent."	,,	,,	
123. Flora stehend	G (7)*)	1757/8	*) Höhe von 11—12 Zoll.
124/7. Venus. Merkurius. Apollo. Diana	,,	,,	
130. Husar mit dem Pferde stürzend 131. Husar hauend 132. Husar aufs Pferd steigend 133. Husar reitend	F (6)*)	1757/8	*) Höhe von 9—10 Zoll.
134. Ein türkischer Reiter	F (6)	1757/8	
135. Türke, ein Pferd führend 136. Mohr, ein Pferd führend	F (6)	1757/8	
137. Ein Kruzifix mit Postament	,,	1758	
138. (Kleines) Kruzifix m. Postament	D (4)*)	1759	*) Höhe bis 6 Zoll.
140. Auerochse. Große Sorte		1757/8	
141. Ochse liegend. Große Sorte		,,	
146. Stehender Ziegenbock. Mittlere Sorte			
153. Ein Strauß mit „Compagnon". Große Sorte			
155. Gemse. Mittlere Sorte.			
157/9. Stehende („fressende"), liegende, gehende Ziege. Mittlere Sorte.			

[1]) Da die Bezeichnung des Gegenstandes sowie die Schreib- und Ausdrucksweise im Text der drei Originalverzeichnisse häufig voneinander abweichen, habe ich es vorgezogen, hier, wie später, von einer wörtlichen Wiedergabe des Textes im allgemeinen abzusehen und den letzteren nur seinem Sinne nach wiederzugeben.

II. Zweifelhafte Arbeiten Feilners.

156. Fischotter. Mittlere Sorte		1757/8	Feilner oder Rombrich?
189. Jupiter	F (6)	1758?	
203. Pallas, sächs. Modell	F (6)	1758?	Feilner oder Luplau?

Bei Durchsicht dieser Liste wird zunächst auffallen, daß weitaus die meisten Modelle in den beiden Jahren 1757 und 1758 entstanden sind, während aus den folgenden Jahren bis zu *Feilners* Weggang von Fürstenberg (1768) nur noch zwei, aus den vorhergehenden aber kein einziges Modell angeführt werden, obgleich feststeht, daß u. a. seine italienischen Komödianten bereits 1754 vorhanden waren. Die Liste scheint mithin lückenhaft und unvollständig zu sein, was um so mehr angenommen werden kann, als sie auch mancherlei Ungenauigkeiten enthält. So können z. B. die beiden Kruzifixe (137/8) nicht erst 1758 bezw. 1759 entstanden sein, da *Trabert* bereits im November 1757 drei Stück davon, nämlich zwei größere und ein kleineres, übersandte; und was ferner die beiden Nummern 101/2 betrifft, so ist ihre Entstehung im Jahre 1771 schon aus dem Grunde ausgeschlossen, weil *Feilner* bereits 1768 Fürstenberg auf immer verlassen hatte. Zufällig läßt sich aber auch, worauf noch zurückzukommen sein wird, von Gruppe Nr. 101 urkundlich beweisen, daß sie bereits 1766 modelliert wurde, und dasselbe darf wohl auch von Nr. 102 angenommen werden. So besitzt also diese Liste bezüglich ihrer Angaben über die Entstehungszeit der einzelnen Modelle nur bedingten Wert, wobei besonders zu bedauern bleibt, daß sie uns über die frühesten Feilnerschen Arbeiten und damit über die frühesten Fürstenberger Figurenmodelle überhaupt — denn von den, vor ihm tätig gewesenen Poussierern *Morgenstern*, *Mußberger* u. a. ist außer ihren Namen nichts weiter bekannt — keinerlei Aufschluß gibt. Von seinen Komödiantenfiguren haben wir allerdings, sowohl durch die erhaltenen Stücke als auch durch die Luplauschen Kopien, eine ziemlich klare Vorstellung gewinnen können; was aber in den darauf folgenden drei Jahren an Werken aus *Feilners* Hand hervorgegangen, läßt sich nur vermutungsweise sagen. So dürften z. B. einige von den Tierfiguren, wie der Strauß, die Gemse, vielleicht auch die Fischotter u. a. noch in diese Jahre gehören, da sie vermutlich mit jenen „elenden" Tieren identisch sind, die unter den Erzeugnissen des Jahres 1754 bereits mehrfach erwähnt wurden.

Unter den späteren Arbeiten des Künstlers stehen aber zweifellos seine Bergleute an erster Stelle, die ja überhaupt zu den interessantesten und originellsten Figuren der Fürstenberger Plastik gehören. Mit ihnen läßt sich daher auch keins der übrigen bis jetzt bekannten Werke *Feilners* vergleichen. Von seinen Götterfiguren (123/7) besitzt das Herzogl. Museum Venus, Apollo und Flora (Abb. 12). Jene, ein unbemaltes und im Brande stark verzogenes Exemplar auf viereckigem Rokokosockel, ist nichts weiter als die im Sinne des Rokoko vollzogene Umbildung der Venus Medici, während der die Leyer spielende Apollo sich ebenfalls sofort als eine freie, im Geiste des 18. Jahrhunderts gehaltene Nachbildung eines antiken

Originales zu erkennen gibt. Auch die Flora ist keine selbständige Schöpfung, sondern die Kopie einer, den Frühling darstellenden Elfenbeinfigur aus einer, von der Hand des bekannten Bildhauers und Elfenbeinschnitzers B. Permoser gefertigten Folge der Jahreszeiten, die sich ursprünglich vollständig im Her-



Abb. 12. **Flora und Apollo, von Feilner.**
Braunschweig, Herzogl. Museum.

zogl. Museum befand und später auch von den Modelleuren *Luplau* und *Schubert* nachgeformt wurde. Indessen wird dieser Mangel an Erfindung seitens des Künstlers in allen drei Fällen wieder durch die Sorgfalt der Ausführung und insbesondere durch die charaktervolle Modellierung des Nackten ausgeglichen, zu der sich bei der Figur des Apollo noch eine äußerst zarte und geschmackvolle Bemalung gesellt, so daß auch diese Figur, die sich, ebenso wie die Flora, schon durch ihre bei Porzellanstatuetten des 18. Jahrhunderts unge-

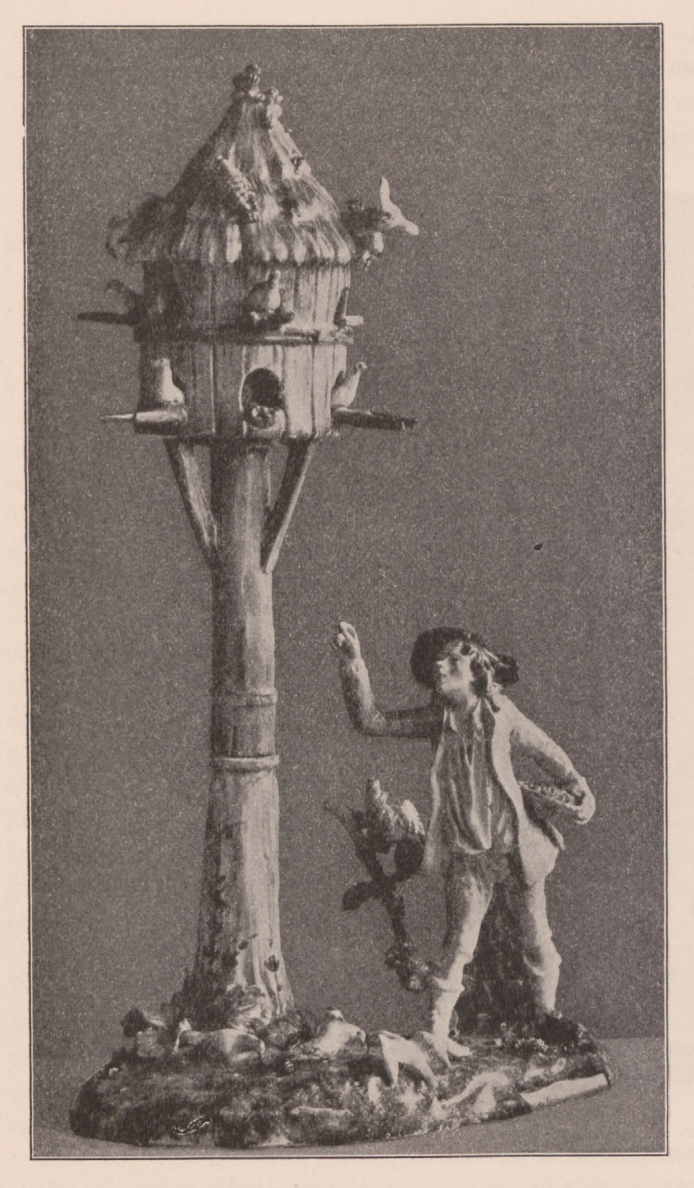


Abb. 13. **Taubenpfeiler mit Bauer, von Feilner.**
1906 bei M. Salomon-Dresden.

wöhnliche Größe auszeichnet, den bemerkenswertesten Schöpfungen Fürstenbergs zuzuzählen ist[1]).

Weniger dürfte dies von *Feilners* übrigen Arbeiten gelten; doch muß ich mich hier eines bestimmten Urteils enthalten, da mir diese bis jetzt nur zum Teil und, mit wenigen Ausnahmen, nur in modernen Ausformungen bekannt geworden sind. Es mag daher genügen, wenn ich kurz bemerke, daß unter ihnen Nr. 102, eine malerisch aufgefaßte Genregruppe, die einen jungen Bauer darstellt, der, unter einem Taubenhause stehend, Tauben füttert, und von der sich ein echtes und fein bemaltes Exemplar 1906 im Dresdener Kunsthandel bei M. Salomon befand (Abb. 13), schon wegen der Originalität ihrer Erfindung und der Realistik der Darstellung, von der Feinheit ihrer Ausführung ganz abgesehen, die vollste Beachtung verdient, daß dagegen in den vier Husarenstatuetten (Nr. 130 bis 133), den beiden Pferdebändigergruppen (Nr. 135, 136) und den zwei Kruzifixen auf ihren mit geflügelten Engelsköpfen verzierten Rocaillesockeln[2])

[1]) Geformt ist sie nach der Bezeichnung F. J. am Boden von Ferdinand *Jürgens*, während das C. B. am Boden der Flora auf den Former Caspar oder Carl *Böcker* zu beziehen ist.

[2]) Von dem größeren befindet sich im Herzogl. Museum seit einiger Zeit eine alte Ausformung als Leihgabe.

sich mehr oder weniger enge Anlehnungen an ähnliche Werke anderer Manufakturen finden, wie ja auch von Nr. 203, der Figur der Pallas, ausdrücklich bemerkt wird, daß sie auf ein sächsisches, d. h. auf ein Meißener Modell zurückgehe. So können wir also schon bei *Feilner*, bis zu einem gewissen Grade, eine Benutzung fremder Modelle erkennen, die dann später immer mehr zur Regel werden sollte. Im allgemeinen war aber *Feilner* ein tüchtiger und eigenartiger Künstler, der die Fürstenberger Plastik der Frühzeit gut und charakteristisch vertritt und dem auch keiner unter den gleichzeitig dort beschäftigten Modelleuren gleichzukommen vermochte.

Von dem schon wiederholt genannten *Leuenberg*, der seit Ende 1755 bis gegen Schluß des Jahres 1757 in Fürstenberg als Modelleur beschäftigt gewesen zu sein scheint, ohne daß Näheres über ihn bekannt wäre, werden in den Formenverzeichnissen nur die folgenden fünf Arbeiten angeführt:

Nr. 144. Liegendes Pferd. Große Sorte.

Nr. 145. Springendes englisches Pferd. Große Sorte.

Nr. 154. Toter Hirsch, an einen Baum gebunden, mit einem Hunde. Große Sorte.

Nr. 142, 143. Löwe, ein Pferd zerreißend. — Leopard, einen Esel zerreißend. Große Sorte.[1])

Es waren also sämtlich Tierdarstellungen, die offenbar das bevorzugte Sonderfach dieses Modelleurs bildeten. Aus diesem Grunde ist es nicht unwahrscheinlich, daß auch ein „Jagdstück mit Sau und drei Hunden" sowie eine Löwen- und eine Bärenhetze, Gruppen, die unter den vom Staffierer *Zeschinger* um 1760 bemalten Arbeiten aufgeführt werden, von der Hand desselben Modelleurs herrührten. Solche Tierhatzgruppen, die in der Regel durch verwandte Darstellungen von Malern, wie Hamilton, Ruthardt und Ridinger, stark beeinflußt sind, waren ja auch in andern Fabriken, wie in Meißen, Höchst, Kassel und Nymphenburg [2]) wohlbekannt, und es sind noch heute in verschiedenen öffentlichen Sammlungen, vor allem aber im Herzoglichen Museum, ähnliche Gruppen in gebranntem Ton erhalten, deren Herkunft zwar noch umstritten ist [3]), die aber offenbar alle aus derselben Quelle stammen und nach meinem Dafürhalten ursprünglich als Modelle für Porzellangruppen gedient haben (Abb. 14). Ob und inwieweit Fürstenberg auch an diesen Werken beteiligt gewesen, die, soweit sie sich im Herzoglichen Museum befinden, dem alten Besitzstand desselben angehören[4]), vermag ich augenblicklich

[1]) Vielleicht gehören ihm auch noch an: Nr. 186 Liegender Ochse, groß; Nr. 193 Stehendes Pferd.

[2]) Bei Hirth, Deutsch-Tanagra, sind auf einer Tafel eine ganze Reihe solcher Gruppen als Nymphenburger Erzeugnisse abgebildet (Nr. 332, 334, 341, 331, 333, 340).

[3]) Gewöhnlich werden sie einem Hafnermeister Fruth in Kelheim zugeschrieben, der, wie es scheint, später an der Kasseler Porzellanfabrik tätig war.

[4]) In einem zu Anfang des 19. Jahrhunderts abgefaßten Inventar werden nicht weniger als 26 solcher Gruppen aufgeführt, von denen noch heute 24, allerdings teilweise stark beschädigt, im Museum vorhanden sind.

nicht mit Sicherheit zu sagen, da die Frage noch eingehender Untersuchung bedarf. Doch scheint es mir schon jetzt erwägenswert, ob dieselben in Fürstenberg nicht etwa als Modelle gedient haben und vielleicht von jenem *Leuenberg* selbst modelliert oder wenigstens, da bei Nr. 142, 143 in einem jener Formenverzeichnisse ausdrücklich hinzugefügt ist: „L. cop", von ihm als Vorlagen für seine eigenen Werke benutzt worden sein könnten.

Einige, wie z. B. das Jagdstück mit der Sau und den drei Hunden, ferner eine von drei Hunden gehetzte Löwin sowie ein Löwe, der ein Pferd niederreißt (Abb. 14), könnten durchaus mit den oben angeführten Fürstenberger Gruppen identisch

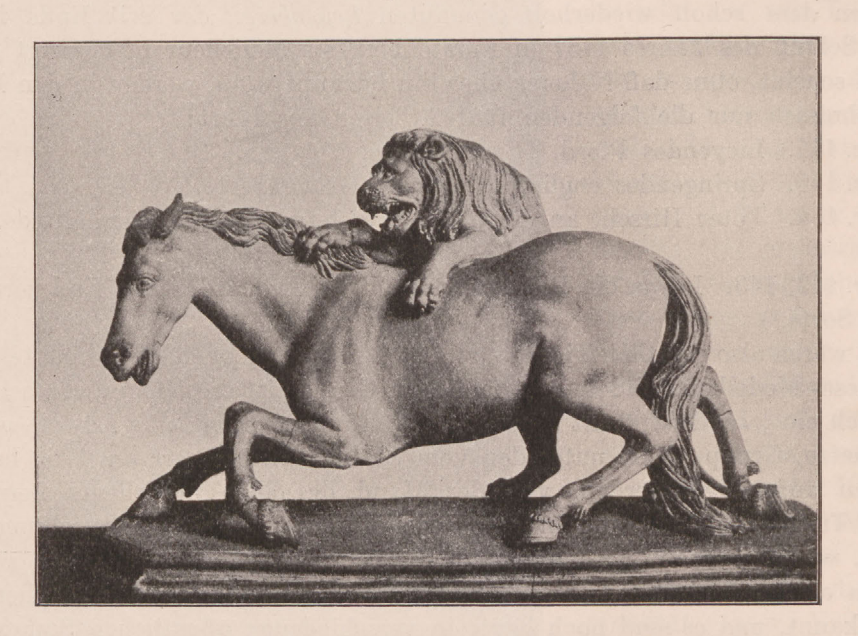


Abb. 14. **Tiergruppe aus gebranntem Ton, vielleicht von Leuenberg modelliert.**
Herzogl. Museum.

sein[1]), wogegen zwei mir bis jetzt nur in modernen Ausformungen bekannte, mit 142 u. 143 gegenständlich verwandte Gruppen nicht unter jenen Terrakotten vorhanden waren. Auch das Jagdstilleben Nr. 154, das ebenfalls neu ausgeformt in letzter Zeit wiederholt im Kunsthandel auftauchte, fehlte unter ihnen; indessen dürfte gerade hier wohl eher irgendein Stich nach einem verwandten Bilde von Desportes, Huët usw.[2]) als Vorlage gedient haben.

Während wir somit von *Leuenbergs* kurzer Tätigkeit und seinen Werken im ganzen nur wenig Sicheres wissen, sind wir über Joh. Christoph *Rombrich*, der

[1]) Zu den Terrakotten gehörte auch „Ein alter Bär nebst zwey Jungen u. 3 Hunden", eine jetzt nicht mehr vorhandene Gruppe, die ebenfalls mit jener erwähnten Bärenhetze sehr wohl identisch gewesen sein kann.

[2]) Vgl. z. B. den Stich von Demarteau bei Gabillot, Les Huets p. 66.

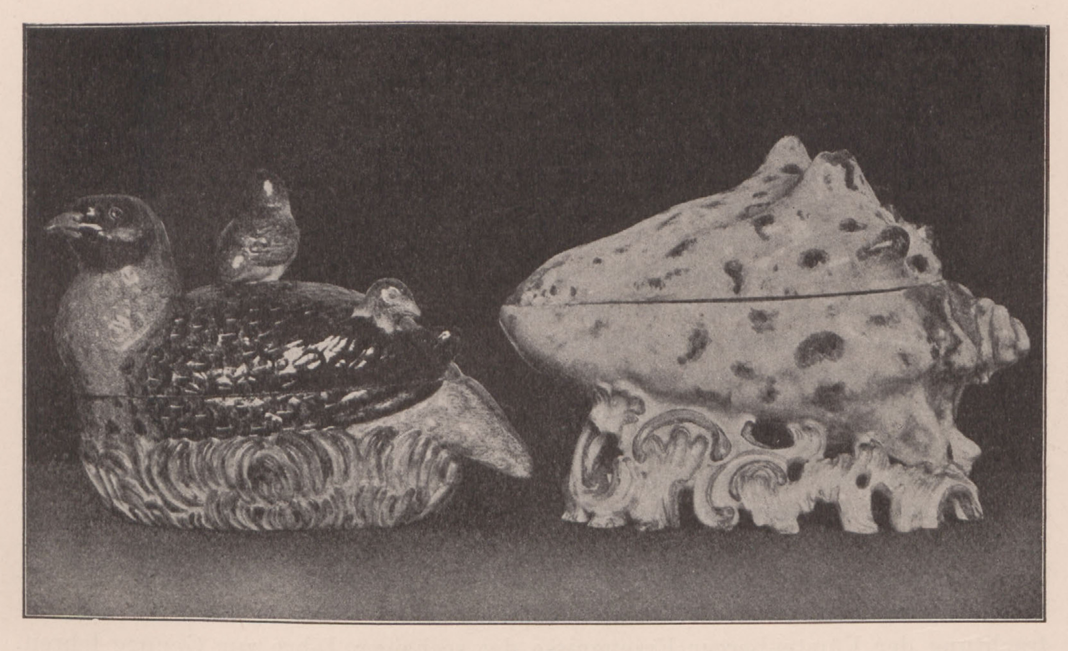


Abb. 15. **Butterdosen, vermutlich von Rombrich modelliert.**
Herzogl. Museum.

bald nach dem Weggange jenes im Februar 1758 an die Fabrik gekommen war, um vieles besser unterrichtet. Freilich fällt der Schwerpunkt seiner Tätigkeit erst in die Blütezeit der siebziger und achtziger Jahre, der weitaus die meisten aller seiner Werke angehören, so daß wir uns erst später mit ihm und seiner umfangreichen Wirksamkeit ausführlicher zu beschäftigen haben werden. Für diese Periode aber kommen nur zwei Arbeiten seiner Frühzeit in Betracht, deren bemerkenswerteste eine 1757/58 entstandene Reiterstatuette Herzog Carls (No. 139) ist, die nicht nur seine früheste, sondern auch seine reifste Arbeit aus dieser ersten Schaffensperiode darstellt. Vielleicht stand sie im Zusammenhang mit jener Büste des Herzogs, die *Rombrich* vor seiner Übersiedelung nach Fürstenberg modelliert hatte. Jedenfalls ist auch diese Statuette, die den Fürsten auf einem galoppierenden Rosse von schwerem Schlage, mit dem Feldherrnstab in der Rechten, in einer zu jener Zeit für solche Darstellungen üblichen Auffassung zeigt, ein charakteristisches und bis zu einem gewissen Grade auch selbständiges Werk; mehr darüber zu sagen dürfte aber um so weniger angemessen sein, als die Statuette, soviel ich weiß, bisher nur in modernen Exemplaren bekannt geworden ist. Aus demselben Grunde sehe ich auch von einer weiteren Besprechung der Figur eines neben einem Palmstamm stehenden Mohren (Nr. 245) ab, die, angeblich 1757/58 entstanden, in der Art ihrer Modellierung wie in der naturwahren Wiedergabe des derbknochigen und rohen Gesichts gewisse Einflüsse Feilners zu verraten scheint. Außer diesen zwei Werken waren es aber vor allem Tierfiguren, die damals aus des Künstlers Hand hervor-

gingen und, wie überhaupt in der frühen Fürstenberger Plastik, so auch unter den Arbeiten *Rombrichs* einen breiten Raum einnahmen. Sie bildeten in Verbindung mit den schon oben erwähnten Tabatieren und Dosen in Gestalt von Früchten, Tieren usw. die hauptsächlichsten Gegenstände seines Schaffens während der fünfziger und sechziger Jahre, und von ihm rührten zweifellos auch jene Butterdosenmodelle in Form von Enten, Schnecken und Feldhühnern (Abb. 15) her, die in dem schon mehrfach genannten Verzeichnis Zeschingerscher Staffierarbeiten angeführt werden. Ob und wieweit aber auch die ebenda erwähnten übrigen Arbeiten kunstgewerblicher Art, wie z. B. Figurenflakons, Pfeifenköpfe mit Köpfen oder Figuren, Etuis in Gestalt von Spargeln, Pfeifenstopfer, figürlich verzierte Stockknöpfe, Doppelleuchter und anderes auf *Rombrich* zurückgehen, muß mangels sicherer Anhaltspunkte unentschieden bleiben, um so mehr, als feststeht, daß alle Modelleure nicht ausschließlich nur Figurenmodelle, deren Erfindung ja im wesentlichen Sache des Modellmeisters war, sondern auch fortwährend Arbeiten der letztgenannten Art sowie in das Gebiet der „Galanterien“ gehörige Gegenstände anzufertigen pflegten, die wohl sonst auch den Händen geschickter Former überlassen wurden. Und daß gerade solche Arbeiten im folgenden Jahrzehnt die Hauptbeschäftigung *Feilners* wie *Rombrichs* gebildet haben dürften, wird uns die Betrachtung der Fürstenberger Erzeugnisse der sechziger Jahre zur Genüge lehren.

B. Die Fabrik in den sechziger Jahren.

Es war ein beklagenswertes Verhängnis, daß unmittelbar nachdem die Einrichtungen der Fabrik so weit gefördert waren, daß der Betrieb im Großen aufgenommen werden konnte, der Siebenjährige Krieg ausbrach, der mit seinen Folgen bekanntlich auch das Herzogtum Braunschweig und vor allem dessen an der Weser gelegene Teile schwer schädigte. Zwar blieb die Fabrik selbst von den Plünderungen und Brandschatzungen der durchziehenden Kriegsvölker verschont, aber ihre Angehörigen litten nicht nur an ihrem eigenen Besitz, sondern auch dadurch erheblichen Schaden, daß infolge der Unsicherheit aller Verhältnisse an einen regelmäßigen Betrieb in jenen Jahren überhaupt nicht zu denken war und jedermann froh sein mußte, wenn es ihm durch die besondere Gnade seines Fürsten ermöglicht wurde, sich notdürftig durchzuschlagen. Dazu gesellte sich als eine weitere Folge jener schwer auf Handel und Wandel lastenden Zeiten ein fühlbarer Mangel an Absatz der fertigen Waren, so daß das Meiste unverkauft blieb und, da die Einnahmen fehlten, die Schuldenlast der Fabrik sich immer mehr vergrößerte. Dies und allerlei weitere unglückliche Ereignisse, über die man das Nähere in Stegmanns Buche nachlesen mag, riefen in der Wesergegend und ganz besonders in Fürstenberg einen großen Notstand hervor, der in seinem Verlauf dazu nötigte, die Fabrikation einzustellen und zu Anfang des Jahres 1762 etwa dreißig der dortigen Fabrikanten nach Braunschweig zu über-

führen[1]), wo die meisten in der dortigen Fürstlichen Fayencefabrik und der mit ihr verbundenen Fayence- und Porzellanmalerei beschäftigt werden konnten; die übrigen aber wurden zum Teil in Fürstenberg belassen[2]), zum Teil in ihre Heimat beurlaubt[3]).

Als dann aber nach dem Friedensschluß vom 15. Februar 1763 die Verhältnisse sich allmählich wieder besserten, konnte man auch in Fürstenberg an die Wiederaufnahme des Betriebes denken. Indessen sollte, obwohl inzwischen die von dort entfernten Arbeiter zurückgekehrt waren, noch geraume Zeit vergehen, ehe man hierzu wirklich imstande war. Denn eine zunächst vorgenommene Untersuchung ergab nicht nur die völlige Unbrauchbarkeit aller durch die aufgezwungene Ruhepause in Verfall geratenen Einrichtungen, sondern auch die gänzliche Verwahrlosung der in Fürstenberg zurückgebliebenen Arbeiter, die, ohne Lohn und bitterer Not preisgegeben, zu Faulenzern und Dieben geworden waren. Unter solchen Umständen verging ein volles Jahr, ohne daß die Fabrikation wieder in Gang gekommen wäre. Nur die Maler wurden, um sie nicht gänzlich feiern zu lassen, vorläufig mit der Bemalung von zurückgesetztem, minderwertigem Porzellan beschäftigt, bis dann allmählich auch die übrigen Fabrikanten die Arbeit wieder aufzunehmen imstande waren.

Allein schon bald stellten sich neue Schwierigkeiten ein. Eine ungewöhnliche Trockenheit im Sommer 1766 brachte die Mühlen in Neuhaus zum Stillstand, so daß diese keine Masse mehr liefern konnten und der kaum begonnene Betrieb von neuem zeitweilig eingestellt werden mußte; dazu mangelte es nach wie vor an genügendem Absatz der fertigen Waren, so daß nicht nur kein Gewinn erzielt wurde, vielmehr die Schuldenlast von Jahr zu Jahr wuchs. Vor allem aber fehlte es der Fabrik an einer sachverständigen und tatkräftigen Leitung. Denn der Bergamtsassessor *Trabert*, der, dem Oberjägermeister *v. Langen* seit 1756 als Verwaltungsbeamter beigegeben, durch seine fortgesetzten Intriguen es im Frühjahr 1763 endlich erreicht hatte, daß jener seine Stellung in Fürstenberg niederlegte und wieder in dänische Dienste zurückkehrte, zeigte sich als dessen Nachfolger in der Leitung trotz seiner guten Absichten außerstande, irgendwelchen Nutzen zu stiften, offenbar, weil er nicht die nötigen Kenntnisse besaß und zudem seiner vielen

---

[1]) Nach einer Lohnliste vom Anfang des Jahres 1762 waren es die folgenden:
a) die Maler: *Nerge, Eisenträger, Peichel (Beuchel), Jungesbluth, Holtzmann, Hartmann, Roloff, Ziesler, Wille, Hopstock, Geisler, Ostertag, Böcker, Stemmer, Dommes, Werner, Reuper, Eiche*;
b) die Former: *Arndt, Penzer, Wegener.* — Martin *Grewe, Jürgens* sen. und jun., *Nagel, Plume, Becker* jun., *Schmidt, Richter, Luplau*;
c) Poussierer: Christoph *Greve.*

[2]) Nach derselben Lohnliste blieben zurück im ganzen 65 Personen, darunter Blumenmaler *Kind* und *Geier*, Blaumaler *Hennickel*, Malerlehrlinge *Berger, Geier, Kraus, Pempher*, Former *Günther, Böcker, Weydemann*, Formerlehrlinge C. *Stahn*, J. *Wegener*, J. F. *Künckler*, C. *Künckler* und andere.

[3]) Wie z. B. der Figurenmaler *Hintze* und Maler *Luplau.*

andern Geschäfte wegen nicht genug Zeit fand, sich dem Unternehmen mit seiner ganzen Kraft zu widmen. So war die Zeit von 1763 bis 1769, während der *Trabert* an der Spitze stand, für die Fabrik keine glückliche, und man muß sich immer von neuem fragen, wie es angesichts dieser unaufhörlichen Enttäuschungen und Verdrießlichkeiten, vor allem aber bei der ganzen Trostlosigkeit der finanziellen Lage überhaupt nur möglich war, das Werk über Wasser zu halten und die Fabrikation weiter zu betreiben. Wenn dies trotz alledem geschah, so gebührt das Verdienst hieran wohl in erster Linie dem Herzog Carl, auf dessen Anregung die Fabrik ins Leben gerufen war und der sie wohl schon deshalb nicht leichten Herzens wieder preisgeben mochte, ganz abgesehen davon, daß er die Hoffnung, auch in materieller Hinsicht demnächst noch einmal für sich und sein Land Gewinn daraus zu ziehen, nicht aufgeben durfte. Er fand daher immer wieder Mittel und Wege, das Werk, wenn es zusammenzubrechen drohte, zu stützen, und so war es auch vor allem wieder seiner Initiative zu verdanken, daß es jene schwere Zeit der sechziger Jahre glücklich zu überstehen vermochte.

Freilich konnte es diesmal nicht ohne eine erhebliche Herabsetzung der Löhne und die Entlassung einer größeren Zahl von Arbeitern abgehen, und bei den Verhandlungen hierüber lernen wir auch aus den zu diesem Zweck aufgestellten Listen die Namen der von etwa 1765 bis 1769 beschäftigten Fabrikanten kennen, die wiederum hier mitgeteilt werden sollen, zumal einige von ihnen uns noch öfters begegnen, andere durch allerlei auf ihre Kunst bezügliche Bemerkungen oder durch noch erhaltene Arbeiten zum ersten Male in ein näheres persönliches Verhältnis zu uns treten werden. Es waren die

Figurenmaler: Joh. Andr. *Hinze*, G. H. *Holtzmann*, A. E. *Jungesblut*, I. C. *Böcker*, *Nerge*, A. *Stahn*, J. G. *Eiche*.

Blumenmaler: Joh. Chr. *Kind*, Joh. Phil. *Ziesler*, H. G. *Roloff*, E. F. *Haarmann*, W. D. *Dommes*, I. F. *Berger*, A. *Geier*, I. L. *Wille*, I. G. *Hartwig*, G. F. *Geisler*, L. *Lips*, Chr. G. *Beichel*.

Landschaftsmaler: I. H. *Eisenträger*, D. Chr. *Ostertag* (auch Blumenmaler).

Staffierer: C. J. *Toscani*, E. L. *Werner*, F. J. *Reuper*.

Malerlehrlinge: Carl *Böcker*, Joh. Jul. *Zieckernagell*, I. J. *Paland*, F. Chr. *Mertin*, Chr. F. *Gercke* (Vogelmalerlehrling).

Blaumaler: *Hennecke*, *Bertram*, T. *Hennickel*, *Gronau*, *Geisler;* Lehrling L. *Liesenberg*.

Modellmeister: *Feilner*.

Poussierer: *Rombrich* (Inspektor), C. *Luplau*, Chr. *Grewe*.

Former: I. C. *Günther*, Ferd. *Jürgens*, I. G. *Pentzer*, Heinr. *Wegener*, I. A. *Nagell*, I. C. *Böcker*, I. *Weidemann*, M. *Grewe*, I. F. *Roloff*, Carl *Stahn*, I. G. *Jürgens*, Chr. *Hillebrecht*, C. *Becker*, L. *Becker*, I. Chr. *Jürgens*, A. *Böcker*, I. C. *Künckler*.

Formerlehrlinge: Chr. *Sachse*, I. Conr. *Jürgens*, C. *Frede*, I. F. *Nieburg*.

Diese Liste darf allerdings nicht als vollständig betrachtet werden; sie gibt vielmehr nur eine Zusammenstellung der Namen derjenigen, die fast in allen, während dieses siebenten Jahrzehnts veröffentlichten Fabriklisten vorkommen, die also nicht nur vorübergehend, sondern stets — von den Lehrlingen allein abgesehen — wenigstens mehrere Jahre in Fürstenberg gearbeitet haben. Ja, wir begegnen darunter vielen, schon aus der Liste von 1759 bekannten Personen, während wir anderseits auch im nächsten Jahrzehnt, in welchem die Malerwerkstätte nach Braunschweig verlegt wurde, noch eine ganze Reihe der hier erwähnten Künstler wiederfinden werden: ein Beweis für die verhältnismäßig große Seßhaftigkeit der Fürstenberger Fabrikanten. Daneben finden wir freilich auch manche unstäten Elemente, die nur kurze Zeit dort verweilten, um alsdann wieder gewohnheitsgemäß weiterzuwandern; ebenso wie eine Reihe anderer, die, im Mai 1769 vom Schicksal der Entlassung betroffen, Fürstenberg gegen ihren Willen verlassen mußten, und endlich wieder andere, die, einem Beschluß vom 2. November 1768 zufolge, versuchsweise zur Übersiedelung nach Braunschweig bestimmt waren, wohin man schon damals die ganze Malerwerkstätte nach und nach zu verlegen gedachte.

In Braunschweig bestand nämlich, und zwar vermutlich schon seit 1756, wo Herzog Carl die Rabesche Fayencefabrik angekauft hatte[1]), eine Porzellanbuntmalerei, die mit der Malerei der Fayencefabrik verbunden und zusammen mit ihr der Leitung des Malerältesten und Farbenlaboranten *von Metzsch* sowie des Kommissionsrats *von Pfeiff* unterstellt war[2]). Beide vereinigte Malereien führten den stolzen Namen „Malerakademie"; in Wahrheit aber bestand ihr Personal zum größten Teil aus Leuten, die man von Fürstenberg nach Braunschweig versetzt hatte, um sie hier strenger halten und besser überwachen zu können. Dazu kamen einige sogenannte Rekruten, d. h. junge Leute, die von Meißen und andern Fabriken zugewandert waren. Von diesen beiden beständig wechselnden Künstlerkategorien abgesehen, gehörten im Anfang des Jahres 1762 zu den eigentlichen Mitgliedern jener Akademie außer ihren beiden schon genannten Leitern der Hofmaler *Oest*, der Benckgraffs Witwe geheiratet hatte, der Staffierer *Zeschinger* sowie die Maler *Hartung* und *Weitsch*. Nachdem alsdann, wie wir oben sahen, um dieselbe Zeit vorübergehend eine größere Zahl von Fürstenberger Fabrikanten nach Braunschweig übergeführt und dort z. T. in der Fayencefabrik, z. T. in der mit ihr verbundenen Malerakademie beschäftigt worden war, begegnen uns am Schlusse des Jahres 1768 als Angehörige der Akademie zunächst die schon erwähnten *Oest*, *Zeschinger*

---

[1]) Siehe meinen Aufsatz über diese Fabrik im „Braunschweigischen Magazin" 1896, Nr. 6, S. 41 ff.

[2]) Schon im Februar 1756 hatte der Herzog verordnet, daß von Zeit zu Zeit weißes Porzellan von Fürstenberg nach Braunschweig geschickt werden solle, damit der Hofmaler Lafontaine und ein anderer, nämlich ein Mitglied der Hofkapelle, in ihren Freistunden ihrem Wunsche gemäß sich mit der Porzellanmalerei beschäftigen könnten. Auch sollten immer einige Leute zur Überwachung der Porzellanmalerei in Braunschweig anwesend sein.

und *Weitsch*, sodann der Malerlehrling *Hartmann* und endlich die in einem, vom Kaufmann Wiedemann aufgestellten Verzeichnis der Gläubiger des Fürstlichen Porzellandepartements genannten Maler *Junge*, *Degen*, *Henisch*, *Seelitz*, *Rebaum*, *Wagener*, *Braun*, *Schmeisser* und *Albert*. Diese mochten freilich nicht sämtlich Porzellan-, sondern zum Teil wohl auch Fayencemaler sein, doch waren jene in der Mehrzahl, da sich fünf von ihnen, nämlich *Junge*, *Degen*, *Wagner*, *Braun* und *Albert*, mit Sicherheit als Porzellanmaler feststellen lassen. Da die Braunschweiger Malerakademie stets im engsten Zusammenhang mit der Fürstenberger Fabrik stand und man anfänglich sogar die Absicht hatte, sie dieser anzugliedern, müssen wir auch das Künstlerpersonal beider Anstalten und seine Leistungen gemeinsam

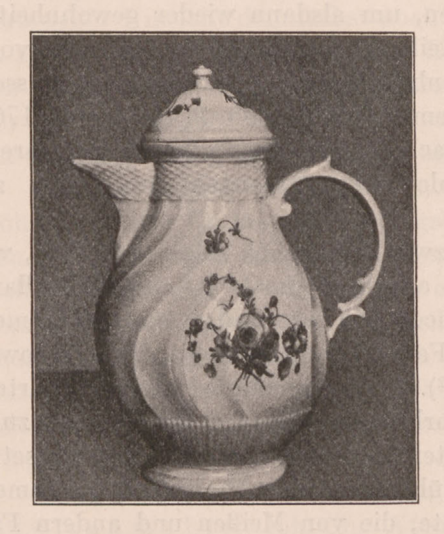


Abb. 16. **Kaffeekanne mit aufgeformten Verzierungen.**
Braunschweig, Privatbesitz.

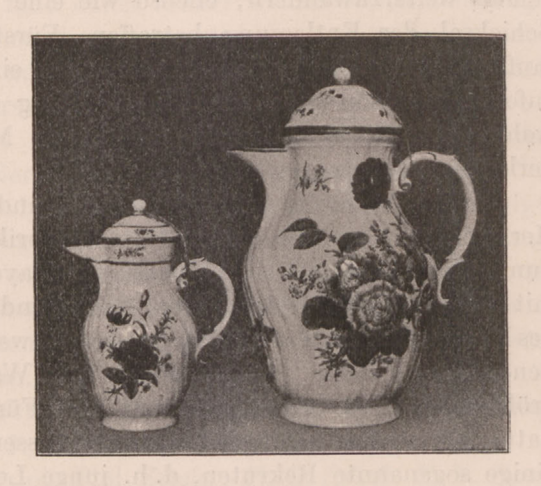


Abb. 17. **Zwei Kannen.**
Braunschweig, Privatbesitz.

behandeln, um so mehr, als ja fortwährende Wechselbeziehungen von hier nach dort und umgekehrt stattfanden und die Schranken, die beide bisher noch örtlich voneinander geschieden hatten, schon im nächsten Jahrzehnt fallen sollten.

Was haben diese Künstler nun in dem hier vor allem in Betracht kommenden Jahrzehnt geleistet? Welcher Art waren die Erzeugnisse, die damals aus den Händen jener Former, Maler und Modelleure hervorgegangen sind?

Bevor wir näher hierauf eingehen, sei vorausgeschickt, daß die Erzeugnisse dieses und des vorigen Jahrzehnts, d. h. also jenes ganzen Zeitraums, den wir insgesamt als die Frühzeit Fürstenbergs bezeichnen, nicht streng voneinander geschieden werden können. Vielmehr darf mit Sicherheit angenommen werden, daß ein gut Teil dessen, was im Folgenden besprochen werden wird, bereits in den fünfziger Jahren entstanden ist, wie wir denn heute überhaupt mit der zeitlichen Ansetzung vieler Fürstenberger Porzellane, auf Grund der wenigen, aber sicher datierten

Beispiele aus jenen Jahren, erheblich weiter zurückgehen müssen, als dies bisher geschehen ist. Aus Zweckmäßigkeitsgründen empfiehlt es sich aber, jenen immerhin nur kleinen Bruchteil von Erzeugnissen, den wir außer den schon erwähnten mit mehr oder weniger Wahrscheinlichkeit noch ebenfalls den fünfziger Jahren zuweisen dürfen, im Zusammenhang mit dem sehr viel reicheren Material der sechziger Jahre zu behandeln, von dem sie um so weniger getrennt werden können, als sie auch in technischer wie stilistischer Hinsicht fast völlig damit übereinstimmen.

Dies vorausgeschickt, beginnen wir mit den Leistungen der Former und betrachten als das Natürlichste und Nächstliegende zuerst die Formen selbst, wie sie uns an den Geschirren, Geräten und Gefäßen jener Zeit entgegentreten.



Abb. 18. **Täßchen mit plastischem Dekor.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Was zunächst die im täglichen Leben meistbenutzten Geschirre betrifft, so zeigen die Kaffee-, Schokolade- und Milchkannen fast durchgängig die Birnenform, die noch etwas gedrungen und plump erscheint im Gegensatz zu der schlankeren Art der späteren Zeit, die Teekännchen eine kugelige Form. Der Schnabelausguß ist entweder glatt oder mit einem leicht aufgeformten Akanthusblatt, häufig aber auch mit einer plastisch gebildeten weiblichen Maske[1]) verziert, der Henkel einfach ohrförmig oder bald aus zwei C-förmigen Schnörkeln, einem größeren und einem kleineren, bald auch — indessen, wie es scheint, erst gegen Ende dieses Jahrzehnts — J-förmig nach Meißener oder Berliner Vorbild gebildet; der Deckel endlich ist entweder halb-

[1]) Zu den Kannen der letzteren Art gehört dann in der Regel ein ähnlicher Sahnengießer mit seitlich angebrachtem Griff.

kugelig oder flach gewölbt, mit kräftig geschwungenem Profil, oder auch, wie gewöhnlich bei den kleineren Kannen, ganz flach, in allen Fällen aber mit einem glatten oder geschuppten Knopf versehen, an dessen Stelle erst später eine frei modellierte Blüte oder Frucht tritt. Ähnlich beschaffen sind auch die bald glatten, bald senkrecht geriefelten Kugelkännchen[1]); doch ist bei ihnen die J-Form des Henkels häufiger und schon früher nachweisbar, während die Schnabeldille durch ein mehr oder weniger geschwungenes Ausgußrohr ersetzt wird, das nicht selten in einem Tierkopf endigt, oder auch da, wo es am Bauche ansetzt, mit einer fein modellierten Maske geschmückt ist. Die Tassen sind, vielleicht mit alleiniger Ausnahme eines im Profil stark geschweiften Modells, stets halbkugelig, bald niedriger und von verschiedener Größe (Tee-, Kaffeetasse), bald höher (Schokoladetasse) und meist mit ohr- oder J-förmigem Henkel versehen; doch kommen auch in Fürstenberg schon frühe jene henkellosen Täßchen mit oder ohne Unterschalen, die sogenannten Türkenbecher, vor, die ja bekanntlich auch in andern Fabriken üblich waren und hier wie dort einen beliebten Ausfuhrartikel bildeten. Zweifelhaft ist dagegen, ob auch die in den Akten der siebziger Jahre öfters genannten Schokoladetassen im Birnmodell mit geflochtenem Asthenkel, die uns auch als sogenannte Einsatztassen begegnen, bei denen die Unterschale mit einem gitterartigen Einsatz versehen ist, schon in diesem Zeitraum in Fürstenberg eingeführt waren, wofür ja manches zu sprechen scheint. Die Teebüchsen ferner sind vierkantig mit flach gewölbter Schulterfläche, kurzem Hals und niedrigem, aufstülpbarem Knopfdeckel[2]), die Zuckerdosen rund mit flachem Knopfdeckel oder oval, stark geschweift und alsdann mit zwei muschel-



Abb. 19. **Teller mit aufgeformten Rocaillen, bemalt von Holtzmann.**
Braunschweig, Privatbesitz.

[1]) Daneben kommen übrigens auch senkrecht geriefelte oder „gerippte" Tassen, Kannen und andere Geschirre vor.

[2]) Eine seltene Form der Teebüchsen ist die gedrungen birnförmige, die zu den Schokoladentassen in Birnmodell gehört.

artigen Handhaben und einem gewölbten Deckel mit ringförmigem Rocaillegriff versehen, die Spülnäpfe oder Kummen stets halbkugelig, und zwar bald tiefer, bald flacher. Zu diesen Geschirren kam dann endlich beim Kaffee- und „Tee-dejeuné-Service“ in der Regel auch noch ein „Brett“, d. h. eine ovale Platte mit aufgebogenem Rand und zwei Handhaben im Rokokostil.

Dies etwa sind die Hauptstücke des Kaffee- und Teegeschirrs und ihre wichtigsten, mit den Modellen anderer Fabriken im allgemeinen übereinstimmenden Formen, die im einzelnen natürlich mannigfache Abwandlungen erfahren; doch beziehen sich diese weniger auf die Form als solche, sondern vielmehr auf den



Abb. 20. **Platte mit aufgeformten Rocaillen.**
Herzogl. Museum.

plastischen Schmuck, der meist bestimmten Teilen der Geschirre im Flachrelief aufgeformt ist. Denn völlig glatt erscheinen in dieser Periode die Geschirre nur selten; in der Regel sind wenigstens Schnabelausguß und Henkel mit Akanthusblattwerk verziert, oft finden sich aber auch an den Rändern oder am Fuße gewisse ornamentale Muster aufgeformt, wie wir das z. B. in besonders interessanter Weise an einer Kanne (Abb. 16) sehen, die aus einem Kranz von senkrechten Riefelungen herauswächst, während ihr Rand von einem breiten Bande mit scharf aufgeformtem Korbflechtmuster verziert ist. Dazu ist der Körper, als wäre er aus der Hand des Drechslers hervorgegangen, mit kräftigen, schön geschwungenen Vertikalrippen bedeckt, wie es ähnlich auch die Teile eines andern Kaffeegeschirres — anscheinend Kopien eines Meißener Modells — zeigen (Abb. 17).

Tassen mit reicherem Reliefschmuck — zuweilen ist der Rand mit Korbflechtmuster verziert — sind jedoch selten, so daß das hier abgebildete Täßchen mit

seinem zarten plastischen Dekor (Abb. 18) zu den wenigen beachtenswerten Ausnahmen gerechnet werden kann.

Weit reicher und mannigfaltiger erscheint dagegen der Reliefschmuck an den Tafelgeschirren, vor allem an den Tellern, wo wir ihn noch heute in einer seltenen, von andern Fabriken kaum übertroffenen Vollständigkeit verfolgen können. Auch hier bilden völlig glatte und unverzierte Stücke die Ausnahme, verzierte dagegen, entsprechend dem Geschmack des Rokoko, die Regel. Unter diesen war eins der beliebtesten Muster die Verzierung mit einzelnen Gruppen geschwungener, vom Rande nach dem Spiegel verlaufender Rippen oder Falten, eine Verzierung, die man bisweilen dadurch noch reicher gestaltete, daß man den Rand entweder ganz, wie beim ,,Neu-Ozier-Muster" Meißens und anderer Manufakturen, oder nur zur Hälfte mit einer feinen Korbflechtmusterung überzog. Daneben kommt ferner in Anlehnung an das Meißener ,,Brandenstein-Muster" eine Verzierungsweise vor, bei welcher der Rand abwechselnd in glatte Felder und in solche mit Korbflechtmuster geteilt wird, die dann durch senkrechte Rippen unterbrochen werden. Bisweilen bedeckt das Korbflechtmuster auch die ganze Tellerfläche, wobei, wieder wie bei gewissen Meißener Geschirren, entweder nur in der Mitte des Spiegels ein rundes oder am Rande mehrere ovale, kartuschenähnliche Felder für die Malerei ausgespart bleiben. Ebenso sehen wir andere Teller (Abb. 19) sowie ovale Schälchen und Platten (Abb. 20), aber auch Hohlgefäße wie Terrinen (Abb. 21), Saucièren usw. in reizvoller Weise mit reliefiertem Schnörkel- und Muschelwerk im üppigsten Rokokostil übersponnen, zwischen welchem dann glatte Felder für Blumen- oder Figurenmalereien freibleiben, ähnlich wie bei jenen mit aufgeformten Blütenzweigen bedeckten Tellern, bei denen nur in der Mitte Raum zur Bemalung freigelassen ist. Wieder andere Teller endlich sind nur am Rande verziert, und zwar entweder mit allerlei naturalistisch behandelten Blütenmustern, Rokokokartuschen usw., oder auch, wie bei gewissen Desserttellern, in verschiedenartig durchbrochener Arbeit, bei der der Rand bald aus einander durchschneidenden Halbkreisen, oft in dreifach konzentrischer Anordnung (Abb. 22), bald auch — aber erst in etwas späterer Zeit — aus ebensolchen Kreisen gebildet wird.



Abb. 21. **Terrine mit aufgeformten Rocaillen.**
Hamburg. Museum für Kunst und Gewerbe.

Zeigen schon einzelne von diesen Mustern eine gewisse Anlehnung an Modelle anderer Fabriken, insbesondere Meißens, so werden wir in einem, wohl gegen Ende dieser Periode aufkommenden und vielverwendeten Muster die direkte Kopie eines bekannten Berliner Modells, des sogenannten „Reliefzierats mit Stäben“, wiedererkennen, das von jeher mit Recht zu den schönsten Geschirrmustern im Porzellan des Rokokostils gerechnet worden ist. Eigentümlich ist diesem, in mehreren Abarten vorkommenden Muster nach Brinckmanns[1]) Beschreibung die „Gliederung der Flächen durch fein geschwungene und zart modellierte Rocaille-Ornamente, welche den Rand umgürten, sich bei den Tellern bis zu einem Drittel des Durchmessers des Spiegels in diesen erstrecken, bei den Gefäßen bis zum Fuß herabreichen. Zwischen dem Relief und dem Rand bleibt eine mehr oder minder breite Fläche, welche bisweilen nur durch Malerei (Schuppen-, Mosaik-, Geflechtmuster) ausgefüllt, bisweilen strahlig angeordnete, erhabene Streifen zeigt und dann Reliefzierat mit Stäben genannt wird“. Dieses Muster nun ist in Fürstenberg, wo es die abgekürzte

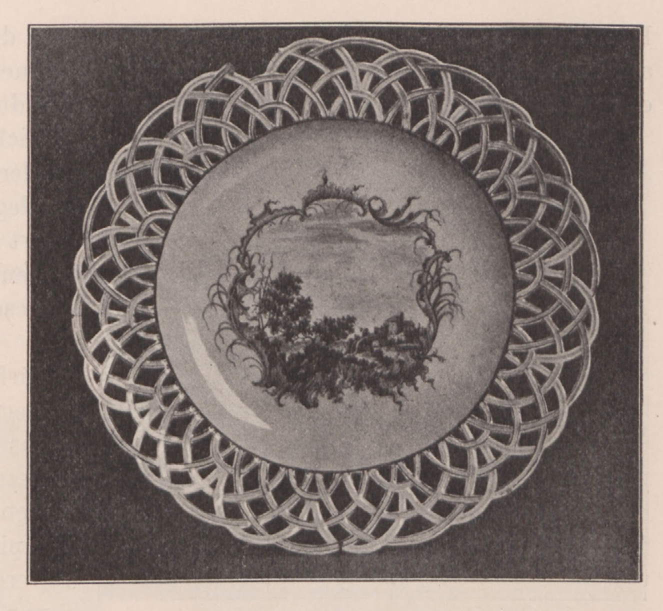


Abb. 22. **Teller mit durchbrochenem Rand.**
Braunschweig, Privatbesitz.



Abb. 23. **Teller mit sog. graviertem Muster.**
Berlin, Königl. Kunstgewerbemuseum.

[1]) Führer durch das Hamburgische Museum S. 443.

Bezeichnung „mit Stabkante“ führte, seit Ende der sechziger Jahre, vor allem am Kaffeegeschirr, häufig zur Anwendung gekommen, wobei sich mit der Zartheit des meist in Gold gehöhten Reliefschmuckes eine durch besondere Feinheit ausgezeichnete Blumen-, Landschafts- oder Figurenmalerei zu verbinden pflegt, so daß die Geschirre dieser Art zu den schönsten und gesuchtesten Erzeugnissen Fürstenbergs aus dieser Periode zählen.



Abb. 24. **Terrine mit graviertem Muster.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Ungefähr zu derselben Zeit dürfte auch jenes sogenannte gravierte Muster entstanden sein, das unter allen Fürstenberger Geschirrmustern wohl am häufigsten begegnet und geradezu als typisch für die Fabrik bezeichnet werden muß. Bis jetzt allerdings nur für Tafelgeschirr nachweisbar, besteht die Eigentümlichkeit dieses Modells in der Gliederung der Tellerränder durch abwechselnd kleinere glatte Felder und größere mit aufgeformten Rokokokartuschen, die beide wieder durch schmale Streifen mit Schuppenmusterung voneinander getrennt sind (Abb. 23). Auch hier bilden die zarten reliefierten Ornamente zusammen mit Blumen- oder Landschaftsmalereien, besonders dann, wenn noch leichte Staffierung der Reliefs und feine Blumengehänge hinzukommen, ein Ganzes von hohem Reiz, das sich jenem Berliner „Reliefzierat“-Muster vollkommen ebenbürtig an die Seite stellt. An Beliebtheit und künstlerischer Wirkung einander etwa gleich, ist dieses letzte offenbar nur bei Kaffee- und Teegeschirr, jenes dagegen bei Tafelgeschirr bis weit in die siebziger Jahre hinein, und zwar bei sämtlichen Teilen desselben, verwendet worden. Denn wir finden es auch bei Hohlgefäßen, wie z. B. bei Terrinen und Bowlen (Abb. 24), wo es in senkrechter bzw. strahlenförmiger Anordnung die Fläche des Körpers und Deckels ziert. Es ist dies

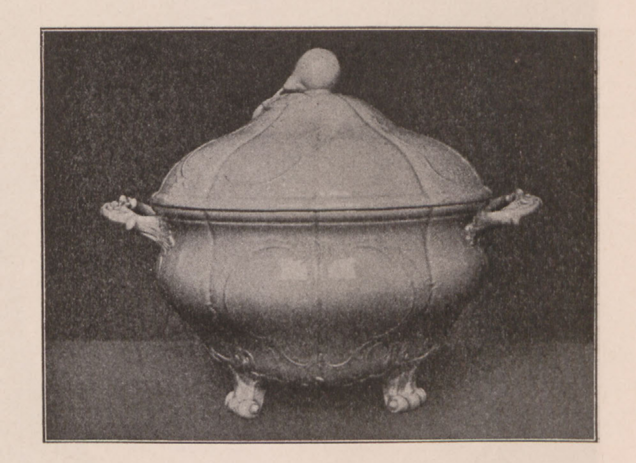


Abb. 25. **Terrine.**
Braunschweig, Privatbesitz.

eines der beliebtesten Terrinenmodelle, bei dem der ovale bzw. runde, mit zwei Rokokohenkeln versehene Körper von vier breiten Füßen in Gestalt kräftiger Voluten getragen wird, während eine Frucht den Knauf des Deckels bildet. Letzteres ist — von der Kopie eines frühen Meißener Modells mit einem nach oben spitz zulaufenden und von einem Knopf bekrönten Deckel abgesehen — auch bei fast allen andern Terrinen- oder Bowlenmodellen (Abb. 25) aus diesem Zeitraum der Fall, von deren mannigfachen Formen die beigegebenen Abbildungen wohl eine genügende Vorstellung geben werden.

Gewiß bildeten die hier genannten nicht den gesamten Vorrat an Geschirrmustern der Fabrik, aber es waren sicher die beliebtesten, wenigstens unter den



Abb. 26. **Teller mit Biebern in Flachrelief.**
Herzogl. Museum.

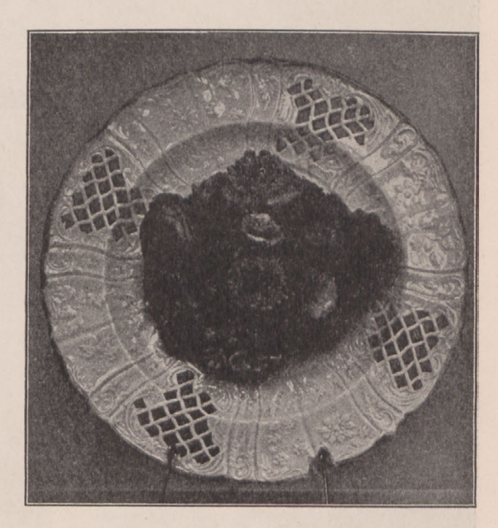


Abb. 27. **Teller, mit Blumen belegt.**
Herzogl. Museum.

zum Gebrauch bestimmten Porzellanen; denn jener Teller im Herzoglichen Museum, in dessen Spiegel Bieber in einer mit Weiden und Schilf bestandenen Landschaft nach einem Stiche J. E. Ridingers aus dessen 1736 erschienenen Werke „Betrachtung der wilden Tiere usw.“, Taf. 27, in Flachrelief nach Art der Porzellane von Capo di Monte dargestellt sind (Abb. 26), steht schon hart an der Grenze des Gebrauchsporzellans und dürfte wohl kaum zur Benutzung bestimmt gewesen sein. Vielleicht handelte es sich hierbei nur um einen Versuch der Nachahmung von Arbeiten jener Neapolitaner Fabrik mit ihrem charakteristischen Reliefdekor und ihren etwas blassen und dünn aufgetragenen Farben; ebenso wie wir in einem, offenbar von dem gerade durch solche Arbeiten berühmten Former Ludwig *Becker* herrührenden Teller des Herzoglichen Museums, der mit einem Haufen fein modellierter und naturwahr bemalter Blumen belegt ist (Abb. 27), nichts weiter als eine Nachahmung gewisser Meißener Teller [1]) erkennen dürfen. Solche Nachahmungen von

[1]) Vgl. z. B. K. Berling, Das Meißner Porzellan, S. 63, Fig. 68.

Modellen anderer Fabriken lassen sich ja bekanntlich überall nachweisen; doch hat Fürstenberg diesem Brauch in besonders weitem Maße gehuldigt, da sich nicht nur unter den Formen seiner Geschirre, sondern auch, wie wir noch sehen werden, unter seinen dekorativen Malereien, vor allem aber unter seinen Figuren, zahlreiche Beispiele hierfür beibringen lassen.



Abb. 28. **Potpourri-Vase mit Goldmalerei.**
Dresden, Privatbesitz.

Was die übrigen, nicht zu dem eigentlichen Kaffee- und Tafelgeschirr gehörigen Erzeugnisse der Fabrik und ihre Formen betrifft, so dürfte die Zahl der noch erhaltenen im Vergleich zu jenen eine verhältnismäßig nur geringe sein. Die folgende Betrachtung kann daher auf Vollständigkeit um so weniger Anspruch erheben, als sie im wesentlichen nur auf dem allerdings sehr reichen Material beruht, das sich in Braunschweig, teils in öffentlichem, teils in Privatbesitz, befindet. Daneben besitzen wir aber ein, wie es scheint, um 1770 aufgestelltes Verzeichnis von „Formen zu allerhand Geschirr", das eine in mancher Hinsicht wertvolle Ergänzung unseres erhaltenen Besitzstandes bildet. Dieses der Fabrik gehörige handschriftliche Verzeichnis, dem ein gleichzeitig abgefaßtes über „Figurenformen" angeschlossen ist, von dem noch später

die Rede sein wird, ist als das einzige dieser Art, das wir aus jener Zeit noch besitzen, im Anhang als Beilage I abgedruckt.

Zwar läßt sich nicht leugnen, daß dieses Verzeichnis für unsere Kenntnis gewisser Geschirrmodelle Fürstenbergs von großer Wichtigkeit ist; sein Wert wird aber leider dadurch wieder sehr bedingt, daß es keinerlei Anhaltspunkte für die zeitliche Entstehung aller dieser Modelle enthält. Denn das Jahr 1770, mit dem es beginnt, kann nur das Jahr der Anfertigung oder, richtiger, des Beginns der Anfertigung des Verzeichnisses selbst und nicht etwa das Jahr der Entstehung der darin enthaltenen Modelle bezeichnen, da unter diesen einerseits solche vorkommen, deren Entstehung schon in den beiden vorhergehenden Jahrzehnten außer Zweifel steht, anderseits wieder zahlreiche andere, vor allem Figuren, deren Anfertigung erst in den nachfolgenden Jahren mit Sicherheit festzustellen ist. Vielleicht läßt sich aber aus der Tatsache, daß die in jenem Figurenverzeichnis aufgeführten 201 Modelle sämtlich bis zu den Jahren 1773-4 entstanden sind, der Schluß ziehen, daß auch jene Geschirrmodelle diese zeitliche Grenze nicht überschritten haben, sondern ebenfalls alle bis zu diesem Zeitpunkt angefertigt sein dürften. Wenn alsdann auch ein großer Teil der hier verzeichneten Formen erst dem Anfang der 70er Jahre

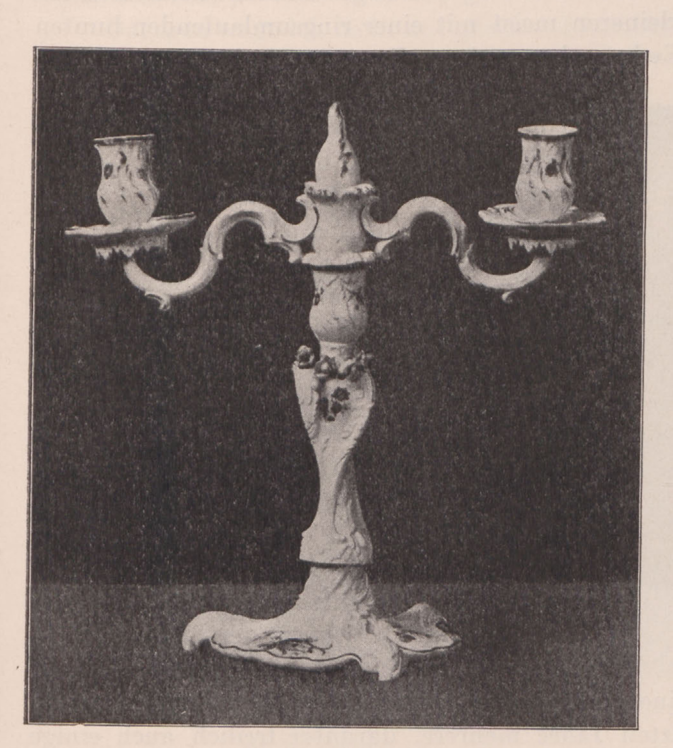


Abb. 29. **Tafelleuchter.**
Berlin, Königl. Kunstgewerbemuseum.

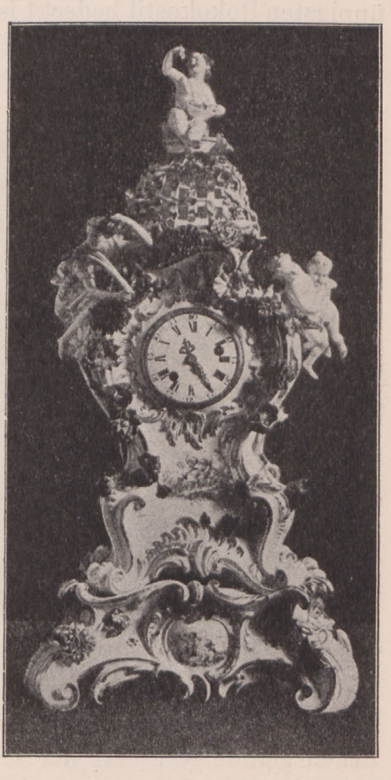


Abb. 30. **Prachtuhr nach Meißener Modell.**
Dresden, Königl. Kunstgewerbemuseum.

angehören mag, müssen doch zweifellos auch viele derselben, besonders solche, die sich mit noch erhaltenen Arbeiten identifizieren lassen, auf Grund ihres Stils und ihrer technischen Beschaffenheit für Erzeugnisse aus den sechziger Jahren angesehen werden.

Dahin gehört zunächst das in drei verschiedenen Größen vorkommende Modell einer Potpourri-Vase (Abb. 28), die am Fuß, Hals und Deckel durchbrochen gearbeitet und mit scharf aufgepreßten und in Gold gehöhten Ornamenten im üppigsten Rokokostil bedeckt ist. Dabei sind die größeren gewöhnlich nur mit Blumen in Gold bemalt, während die kleineren meist mit einer ringsumlaufenden bunten Landschaft geschmückt sind. Es kann kaum einem Zweifel unterliegen, daß diese drei sonst völlig übereinstimmenden Modelle, in denen wir den Haupttypus der Fürstenberger Vasenfabrikation der Rokokozeit zu erkennen haben, mit den in jenem Verzeichnis genannten Nummern 1 bis 3 der „Kamin-Aufsätze" identisch sind, mit denen sie auch in den Maßen genau übereinstimmen. Der Stil der Modelle aber wie der Landschaftsmalerei sowie die Beschaffenheit der Masse und allerlei technische Mängel kennzeichnen dieselben mit Sicherheit als Erzeugnisse der sechziger Jahre, eine Ansetzung, zu der auch vortrefflich die Tatsache paßt, daß einzelne von diesen Vasen am Boden unter der Glasur schwach eingeritzt den Namen „Nagel" zeigen. Hierunter kann nämlich nur der oben erwähnte Former Joh. Andreas *Nagel* zu verstehen sein, der, von 1763 bis 1771 in Fürstenberg nachweisbar, eine ganze Reihe solcher Vasen modelliert hat, von denen gerade während der letzten Jahre mehrere, darunter freilich auch einige bezüglich ihrer Bemalung nicht ganz einwandfreie Exemplare im Kunsthandel aufgetaucht sind.



Abb. 31. **„Lavoirkanne".**
Braunschweig, Privatbesitz.

Sodann gehört hierher das noch in mehreren echten und alten, aber auch in modernen Stücken vorkommende Modell eines schönen Rokokotafelleuchters, das aus Fußstück, Stamm und zwei bzw. drei Leuchterarmen besteht, mit Schnörkeln und Muschelwerk reich verziert und in verschiedenster Weise bemalt ist[1]). Auch dieses Modell, von dem u. a. das Königliche Kunstgewerbemuseum in Berlin zwei vollständige Exemplare besitzt (Abb. 29), dürfte zweifellos mit jenem „poussierten" Tafelleuchter Nr. 1 des Verzeichnisses übereinstimmen; ebenso wie weiterhin das daselbst

[1]) Ein schönes Modell eines dreiarmigen, mit Blümchen und Rocaillen verzierten Fürstenberger Wandleuchters aus derselben Zeit ist abgebildet im Auktionskatalog der Sammlung von Pannwitz-München (1905), S. 77.

erwähnte „Uhrgehäuse“ aller Wahrscheinlichkeit nach in einem, jetzt im Dresdener Kunstgewerbemuseum aufbewahrten Prachtstück (Abb. 30) wieder zu erkennen ist, das zwar nach einem Meißener Modell kopiert, aber durch die Schönheit der „poussierten“ Arbeit wie die Feinheit der Malerei den hervorragendsten Schöpfungen Fürstenbergs zuzuzählen ist. Endlich dürften auch die noch in verschiedenen Exemplaren nachweisbaren „Lavoirkannen“ in Helmform (Abb. 31), ebenfalls wieder die Kopie eines Meißener Modells, mit Nr. 2 und 3 jenes Verzeichnisses identisch sein[1]).

Dagegen wage ich nicht mit gleicher Bestimmtheit die noch mehr oder weniger



Abb. 32. **Ziervase.**
Herzogl. Museum.



Abb. 33. **Ziergefäß.**
Herzogl. Museum.

bekannten Modelle eines Barbierbeckens, pot de chambre, Kragsteins (d. h. Konsole) und eines Schreibzeugs sowie verschiedene größere und kleinere Vasen und Kaminaufsätze, darunter jenes schöne Modell einer Ziervase mit zwei weiblichen Masken und freigearbeiteten Blumengehängen[2]) (Abb. 32), die alle auf Grund ihres Stils und ihrer technischen Beschaffenheit noch in diese oder den Anfang der nächsten

[1]) Ein hübsches Exemplar, „passigt mit geflochtenem Rande“, besitzt u. a. das Herzogliche Museum, während sich ein Exemplar der dazugehörigen Unterschale u. a. im Hamburgischen Museum für Kunst und Gewerbe befindet. Ein zweites vollständiges Exemplar besitzt das Kunstgewerbemuseum zu Dresden.

[2]) Drei weitere Exemplare dieser Vase in der Sammlung Chappey-Paris (abgebildet: Les arts 1903, p 27) sowie im Dresdener Kunstgewerbemuseum.

Periode gehören, mit Arbeiten des Verzeichnisses zu identifizieren, so naheliegend und verlockend dies auch bei manchen derselben erscheinen möchte.

Wir lassen nunmehr dieses Verzeichnis vorläufig bei Seite, um zunächst noch einige andere nicht darin erwähnte Erzeugnisse zu betrachten. An erster Stelle sei hier ein kleines Ziergefäß mit zwei fein modellierten Faunsmasken und zwei, Girlanden haltenden Putten genannt, das, mit Schnörkel- und Muschelwerk fast überladen, dazwischen mit Blümchen belegt sowie reich und geschmackvoll bemalt, als ein kleines Meisterwerk reifsten Rokokostils bezeichnet werden kann, das alle Reize, aber auch alle Fehler früher Fürstenberger Porzellane an sich trägt (Abb. 33). Ihm möge ein anderes Gefäß folgen, dessen flachzylindrischer Körper durchbrochen gearbeitet und dazwischen mit vier Rokokokartuschen versehen ist, während der zum Teil ebenfalls durchbrochene Deckel eine voll erblühte Rose als Knopf trägt[1]) (Abb. 34).



Abb. 34. **Ziergefäß.**
Herzogl. Museum.

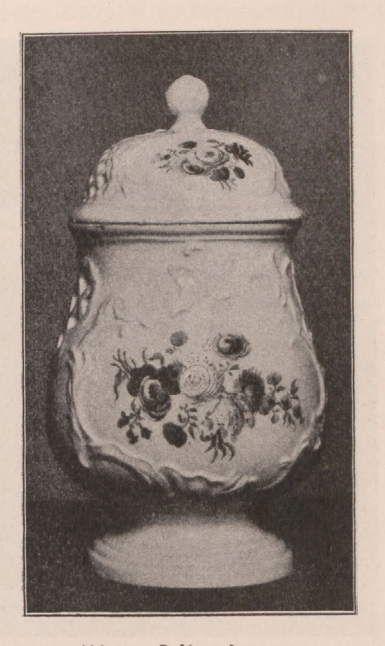


Abb. 35. **Brûleparfum.**
Herzogl. Museum.

Stilistisch verwandt mit diesem interessanten Modell, dessen Verwendung nicht sicher feststeht, ist ein kleines Brûleparfum-Väschen mit Knopfdeckel, das in ähnlicher Weise zwischen gegitterten Durchbruchsmustern zwei Rokokokartuschen zeigt (Abb. 35). Beide Stücke, von denen jenes am Boden die Marke des oben genannten Formers L. *Becker* trägt, dessen Spezialität in diesem wie im folgenden Jahrzehnt frei modellierte Blumen und Girlanden sowie Früchte für die Deckel der Geschirre bildeten, sind im Stil wie in der etwas derben Behandlung des Reliefornaments dem Modell jenes oben erwähnten Desserttellers im Kensington Museum eng verwandt, dem sie auch zeitlich nahe stehen dürften.

[1]) Dasselbe Modell u. a. auch in einem Kölner Auktionskatalog vom 15. Dezember 1896. Ein ähnliches Modell, aber ohne Boden und als „Fruchtbehälter" bezeichnet, abgebildet in Helbings Auktionskatalog vom 10. Juni 1901, Nr. 275.

Weiter nenne ich einen, dem Herzoglichen Museum gehörigen Tafelaufsatz (plat de menage), bestehend aus einem reich mit durchbrochenem Muschelwerk und frei modellierten Blumen verzierten Untersatz und einem abnehmbaren, ähnlich verzierten Ständer, der eine durchbrochene Schale sowie seitlich zwei muschelförmige Behälter trägt (Abb. 36). Auch dieser Aufsatz ist, obwohl die plastische Behandlung im einzelnen eine gewisse Derbheit bekundet, ein außerordentlich charakteristisches Stück der Frühzeit, das mit einem andern, im Hamburgischen Museum befindlichen Tafelaufsatz (Abb. 37), dessen Stamm noch nackte Kinder beleben, stilistisch wie zeitlich aufs engste zusammenhängt. Nicht weniger interessant ist alsdann ein kleines konisches Gerät mit Henkel und schalenförmiger Dille, dessen Ränder zart aufgeformte Rocaillen zieren (Abb. 38). Auf den ersten Blick einem Leuchter ähnlich, scheint es doch, wie eine Vergleichung mit einem ebensolchen Alt-Wiener Stück[1]) ergibt, vermutlich als Taschenspucknapf verwendet und also jener ziemlich umfangreichen Gruppe von Porzellangeräten des 18. Jahrhunderts zuzurechnen sein, deren Gebrauch im Laufe der Zeit aus der Mode gekommen und daher heute fast vergessen ist.

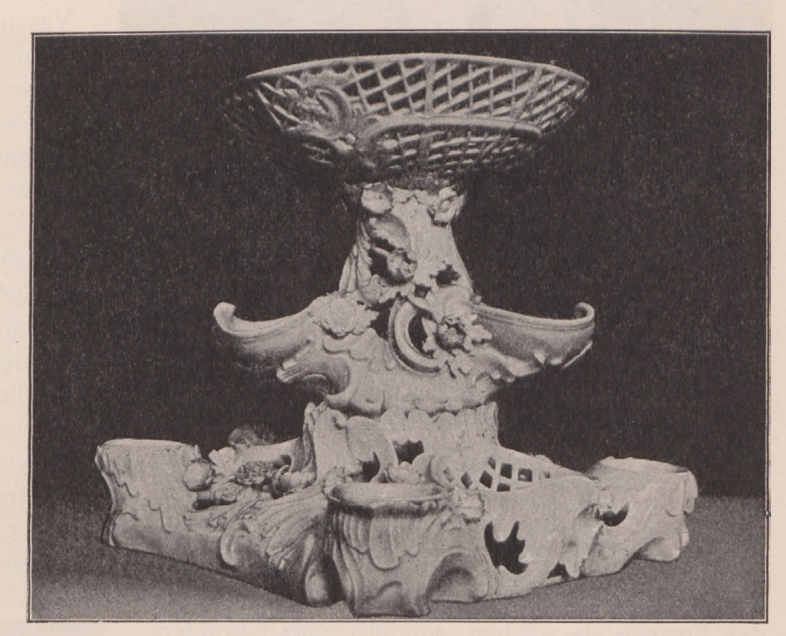


Abb. 36. **Tafelaufsatz.**
Herzogl. Museum.

Auch das hübsche Modell einer Terrine, das mit einem der Meißener Alt-Brandensteinfaçon ähnlichen Randmuster verziert ist[2]) (Abb. 39), ferner das noch häufig vorkommende und wohl in Sèvres zuerst geformte Modell einer gedeckelten Bouillonschale mit zwei geflochtenen Asthenkeln (vgl. Abb. 43), sowie das seltenere

[1]) Siehe Kunstgewerbeblatt N. F. XV, S. 87. Doch erinnert das Gefäß in seiner Form auch sehr an Geräte, die wir auf Interieurdarstellungen französischer Stecher des 18. Jahrhunderts nicht selten auf Nachttischchen stehen sehen und daher für Nachtlichte oder Nachtlichtbehälter zu halten genötigt sind.

[2]) Andere Stücke desselben Geschirres, wie z. B. eine Butterdose nebst Unterschale und mehrere Teller, befinden sich im Herzoglichen Museum und in Privatbesitz.

Modell einer doppelhenkeligen Bouillontasse (Abb. 40): alle diese und noch manche andere Gefäße und Geräte, die hier im einzelnen aufzuzählen zu weit führen würde, sind zweifellos schon in den sechziger Jahren in Fürstenberg aufgekommen, aber selbstverständlich auch noch später häufig dort angefertigt worden. Das gleiche gilt endlich auch von jenem, noch in zahlreichen Exemplaren erhaltenen Vasenmodell (Abb. 41), das einen zweiten beliebten Vasentypus Fürstenbergs aus seiner Rokokoperiode veranschaulicht und in der schweren und etwas plumpen Erscheinung seiner wohl durch ostasiatische Vorbilder beeinflußten Form einen scharfen Gegensatz zu den oben geschilderten zierlichen Potpourris, dem Haupttypus der Fürstenberger Vasenbildnerei jenes Zeitraumes, bildet.



Abb. 37. **Tafelaufsatz.**
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Wenn wir alle diese Erzeugnisse in ihrer Gesamtheit nochmals überblicken, wird uns zunächst als gemeinsames Kennzeichen ihr ausgeprägter Rokokocharakter ins Auge fallen, der nicht nur in den Formen als solchen, sondern ganz besonders auch in den plastischen Verzierungen, seien es nun die mehr oder weniger zart aufgeformten Flachreliefs der sogenannten gravierten Dessins oder die meist in starkem Hochrelief geformten Zieraten der „poussierten“ Arbeit, zum Ausdruck kommt. Fast stets tritt uns dieser Stil in seiner reifsten und reichsten Ausbildung entgegen, wie er sie in jenem Jahrzehnt, das ja zugleich seinen Höhepunkt auf deutschem Boden bezeichnet, erhalten hatte. Dieser reife Rokokostil aber bildet das eine Hauptmerkmal aller Fürstenberger Erzeugnisse dieser Frühzeit, die wir daher als die eigentliche Rokokoperiode der Fürstenberger Manufaktur bezeichnen dürfen;

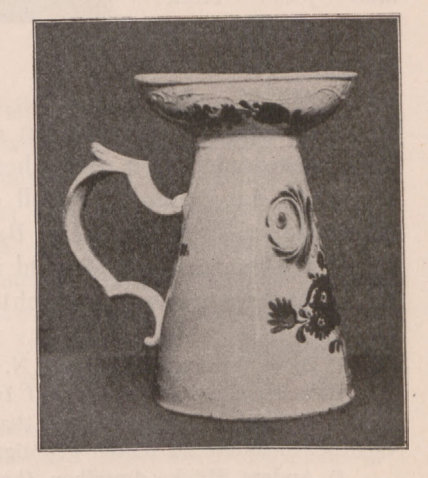


Abb. 38. **Taschenspucknapf (?).**
Herzogl. Museum.

denn schon im nächsten Jahrzehnt dringen, wie wir bald sehen werden, verhältnismäßig früh antikisierende Elemente in das Porzellan der Fabrik ein, um ihm, in Verbindung mit noch andern Erscheinungen, sehr bald ein völlig verändertes Aussehen zu geben.

Zu diesem stilistischen Merkmal kommt sodann als weiteres die Beschaffenheit der Masse und die Art ihrer technischen Verarbeitung. Beide sind nämlich, wie schon in den fünfziger Jahren, so auch jetzt noch von Schönheit wie Vollkommenheit gleich weit entfernt. Die Masse selbst ist im Bruch meist unrein und nur selten völlig weiß, da sie fast



Abb. 39. **Terrine.**
Braunschweig, Privatbesitz.

immer einen mehr oder weniger erkennbaren Stich ins Graue bzw. Gelbliche zeigt. Dazu ist die Glasur gewöhnlich stark mit Bläschen, schwarzen Punkten und andern Spuren von Flugasche durchsetzt, während die Formen der Gefäße oft durch starke Brandrisse oder dadurch, daß sie sich im Feuer geworfen und gekrümmt haben, entstellt sind. Es gibt — man kann das ohne Übertreibung behaupten — unter den Hohlgefäßen wie unter den Tellern, Schüsseln usw. wohl kaum ein Stück aus dieser Frühzeit, das nicht den einen oder andern der genannten Fehler aufwiese, und wenn diese auch in der Folge keineswegs sofort und ganz verschwinden, sondern auch in den siebziger Jahren noch oft genug sich zeigen, müssen sie doch gerade für die Porzellane der fünfziger und sechziger Jahre als Kennzeichen und typisches Merkmal angesehen werden. Trotzdem ist die Ausformung der Gegenstände in der Regel mit Geschick und Sorgfalt gemacht, wobei auf die

mannigfachen Zieraten, wie Köpfe, Masken, Blümchen, Henkel, Griffe usw., und auf den Reliefschmuck der Gefäße besonderes Gewicht gelegt wurde. Und gerade dieser letztere in seiner überraschend vielseitigen und ausgedehnten Verwendung ist, wo er uns auch entgegentritt, meist außerordentlich scharf und klar aufge-



Abb. 40. **Bouillontasse.**
Herzogl. Museum.

formt, so daß man zuweilen sogar noch eine nachträgliche freihändige Überarbeitung eine Art Ziselierung, zu erkennen glaubt, die große Geschicklichkeit und künstlerisches Verständnis voraussetzte. Beides scheint aber unter den damaligen Fürstenberger Formern vor allem der Poussierer Christoph *Greve* besessen zu haben, von dem es ausdrücklich heißt, daß er nicht nur sehr geschickt, sondern auch der

einzige gewesen sei, der die Formen zu allerhand Geschirr, „exklusive Figuren", verfertigt habe. Auf ihn dürfen wir daher wohl mit Recht die meisten und schönsten Geschirrformen jener Zeit zurückführen.

Doch nicht auf der Form allein und ihrem plastischen Schmuck beruht ja die Schönheit und Eigenart des Porzellans, sondern vor allem auch auf seiner farbigen Verzierung durch die Hand des Malers. Denn eine geschmackvolle und stilgemäße Bemalung erhöht sowohl den eigentümlichen Reiz des Materials wie auch die Feinheit der Formen und ihres Reliefschmuckes, und erst da, wo Maler und Modelleur, in geschickter Weise einander ergänzend, zusammenarbeiten, entstehen Werke von jener zierlichen Anmut und duftigen Zartheit, die wir immer wieder an den besseren Porzellanen des 18. Jahrhunderts bewundern.



Abb. 41. **Vase.**
Berlin, Königl. Kunstgewerbemuseum.

Diese Bedeutung des malerischen Schmuckes hatte man auch in Fürstenberg sehr bald erkannt und diesen daher schon frühe zur Gesamtwirkung mitherangezogen. Aber erst als man mit diesem Jahrzehnt aus dem Stadium des mehr oder weniger ergebnislosen Experimentierens herausgetreten und allmählich

in den sichern Besitz einer bestimmten Summe von Kenntnissen gelangt war, war es möglich geworden, auch die Malerei in ausgedehnterem Maße, als es bis dahin der Fall gewesen, zur Geltung zu bringen.

Schärfer als bisher können wir jetzt unter den Malern die drei Gruppen der Staffierer, Blau- und Buntmaler unterscheiden, von denen die beiden ersten die mehr handwerksmäßige, die letzteren dagegen die mehr künstlerische Seite der Porzellanmalerei vertreten.

Die Tätigkeit der Staffierer bestand, wie schon bei anderer Gelegenheit bemerkt wurde, außer der Bemalung der Figuren, vor allem in der malerischen Verzierung gewisser Einzelheiten an den Geschirren und Geräten. So hatten sie zunächst die Henkel, Füße, Ausgüsse usw., ferner die aufgeformten Reliefzieraten sowie besonders auch die Ränder der Geschirre zu bemalen, eine Arbeit, die in der Regel weniger eine große künstlerische Selbständigkeit als höchstens nur ein gewisses verständnisvolles Sichanpassen an die gegebenen Muster, daneben freilich auch ein gewisses Maß von Feinfühligkeit und persönlichem Geschmack voraussetzte. Daß und in welchem Grade die Staffierer über beides verfügten, zeigen gerade die Randmuster, die sich trotz bestimmter, immer wiederkehrender Grundmotive doch durch eine große Mannigfaltigkeit wie auch zumeist durch eine eigenartige und geschmackvolle Behandlung gewisser Einzelheiten auszeichnen. Die frühesten Erzeugnisse freilich, wie z. B. jene etwas plumpen, birnförmige Kannen aus dem Ende der fünfziger und Anfang der sechziger Jahre haben, wenn überhaupt, in der Regel nur einfache oder doppelte farbige Randlinien, entsprechend dem in der Formengebung wie malerischen Ausstattung durchaus schlichten und einfachen Charakter ihrer ganzen Erscheinung. Im Laufe der sechziger Jahre aber werden die Ränder reicher verziert, wobei zwei Muster vorherrschen, nämlich die auch anderwärts üblichen sogenannten Mosaikkanten, die sich aus schuppen- und gitter-, rauten- und netzartigen Mustern, vermischt mit andern Motiven, zusammensetzen, sowie die C- und S-Schnörkel nebst anderen bekannten Bestandteilen des Rokokoornamentes. Beide Muster kommen in der mannigfachsten Weise abgeändert und umgebildet vor; außerdem aber begegnen neben einfach gezähnten Kanten u. a. m. zierliche Spitzenmuster, Fächer- und Palmettenmotive usw., die alle mit eben soviel Geschmack wie Phantasie erfunden und ausgeführt sind.

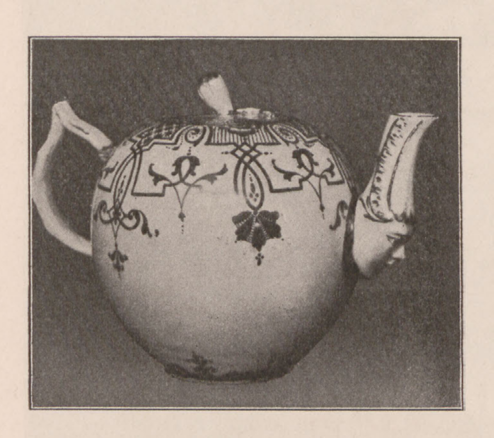


Abb. 42. **Kännchen, bemalt mit goldenen Verzierungen im Laub- und Bandwerkstil.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Weniger frei und eigenartig tritt dagegen die Kunst der Staffierer bei jenen Arbeiten der erstgenannten Art hervor, wo sie sich, wie z. B. beim Reliefzierat

u. a., im wesentlichen auf das Nachzeichnen und Bemalen vorgeformter Muster beschränkte. Die reicheren Randmuster nämlich sind fast ausnahmslos, die zarten Reliefornamente zumeist in Gold ausgeführt, wie denn auch die vollständige Vergoldung einzelner Gefäß- und Gerätteile, sowie die meist ebenfalls in Gold gemalten rein ornamentalen Verzierungen der Geschirre zu den Aufgaben der Staffierer zählten. Für diese letzte Art von Verzierung sind besonders schöne und bezeichnende Beispiele ein hier abgebildetes Kugelkännchen mit Ornamenten im „Laub- und Bandwerkstil“ (Abb. 42), einer in Fürstenberg sonst seltenen Dekorationsweise, und die in verschiedenen Sammlungen Reichenberg[1]), Wien, Weimar, Braun-



Abb. 43. **Bouillonschale mit königsblauem Grund.**
Herzogl. Museum.

schweig) zerstreuten Teile eines Kaffeegeschirrs, die aufs reichste und geschmackvollste mit feinen ornamentalen Goldmustern der obengeschilderten Art bemalt sind.

Endlich aber lag den Staffierern auch die sogenannte Fondmalerei nach Meißener Vorbild ob, worunter man bekanntlich das Überziehen der Geschirre mit einer bestimmten Farbe oder farbigen Glasur versteht, in der dann weiße, meist ornamental umrahmte Felder für bunte Malereien ausgespart blieben. Seegrün und ein Unterglasurblau sind die beiden einzigen Farben, die als „Gründe“ bei Fürstenberger Porzellanen der Frühzeit bis jetzt nachgewiesen sind. Von beiden besitzt das Herzogliche Museum interessante Beispiele; doch scheint die Art der Herstellung des Fonds nicht jedesmal dieselbe gewesen zu sein; denn während die seegrüne Farbe

[1]) Siehe das von G. Pazaurek herausgegebene Prachtwerk über die Keramik im Nordböhmischen Gewerbemuseum, Taf. 25, wo drei Stücke farbig abgebildet sind. Ein weiteres Täßchen aus diesem Service abgebildet bei Bucher, Technische Künste III Fig. 458.

an allen Geschirren schön und gleichmäßig aufgetragen ist, was nur durch Eintauchen in ein Glasurbad geschehen sein kann, ist das Königsblau an einer gedeckelten Bouillonschale (Abb. 43) völlig ungleich im Ton, fleckig und wie getupft im Aussehen. Es scheint demnach, als ob bei diesem auch sonst noch interessanten Stücke[1]) das sogenannte Spritzverfahren angewandt worden sei, das u. a. Krünitz, Enzyklopädie S. 596, folgendermaßen beschreibt: „Sollten nur hier und da Felder der Fläche mit einer der oben erwähnten Farben (d. h. blau, braun, grün usw.) überzogen werden, oder hier und da der Ton der Farbe sich verlieren, so wird sie in kurz abgeschnittenen Borstenpinsel (Spritzpinsel) gefüllt, der mit Farbe gefüllte Pinsel aber in die Gegend gehalten, wo die Farbe aufliegen soll. Der Pinsel wird so gehalten, daß die Borsten in die Höhe und der Stil desselben untenwärts gekehrt ist. Die Farbe wird mit einem halbscharfen Eisen oder Bein herausgespritzt, indem man mit demselben über das abgeschnittene Ende des Pinsels von der Seite des Porzellans nach sich zu so drückt, daß die Borsten mit dem Eisen oder Bein, welches dieselben zurückdrückt, wieder emporspringen, und zu gleicher Zeit die an demselben hängenden Farben aus und an das Porzellan spritzen."

Unter den Staffierern war es der von Berlin nach Fürstenberg gekommene und hier als schlimmer Unruhstifter berüchtigte *Toscani*, dessen Spezialität solch „gesprütztes" Geschirr bildete, das aber, wie es heißt, öfters mißriet. Zu diesen mißglückten Stücken *Toscanis* scheint auch jene Bouillonschale gehört zu haben, falls sie nicht, wofür auch die bei frühen Fürstenberger Porzellanen äußerst seltene Verwendung des Silbers in der Dekoration zu sprechen scheint, überhaupt ein Versuchsstück war, dessen Mißlingen dann weniger die Unvollkommenheit des Spritzverfahrens als vielmehr die Beschaffenheit des Unterglasurblaus verschuldet haben könnte, das ja immer von neuem zu Klagen Anlaß gab. Denn noch im Jahre 1767 hatte man in Fürstenberg kein völlig fehlerfreies Blau, obwohl man schon aus rein praktischen Erwägungen gerade dieser Farbe fortgesetzt die größte Aufmerksamkeit zuwandte.

Das Unterglasurblau war nämlich nicht nur die gegen äußere Einflüsse widerstandsfähigste Farbe, sondern es gehörten auch die in Blau dekorierten Geschirre stets zu den gangbarsten Waren der Fabrik.

Bei diesen Blaumalereien pflegte man zwischen der sogenannten blauen ordinären Malerei, die zuweilen auch nach dem Vorbild anderer Fabriken „indianische" Malerei genannt und an glattem wie geripptem Geschirr ausgeführt wurde, und der nur auf glattem Geschirr angebrachten Malerei mit blauen Blumen und Girlanden, die anderwärts unter der Bezeichnung „teutsche Malerei" bekannt war, zu unterscheiden. Unter jener verstand man eine in Anlehnung an Chinesische bzw. Meißener Muster entstandene stilisierende Verzierungsweise, zu der u. a. auch das sogenannte Zwiebelmuster gehörte, unter dieser dagegen

[1]) So sind z. B. einzelne Sträußchen auf dem blauen Grunde in Silber, einer damals noch sehr seltenen Farbe, gemalt.

Blumenmalereien nach europäischem Geschmack in naturwahrer Behandlung. Während diese letzten gewöhnlich von den eigentlichen Blumenmalern ausgeführt wurden, scheint jene mehr schablonenhafte und handwerksmäßige Dekorationsweise ausschließlich die Tätigkeit der Blaumaler im engeren Sinne gebildet zu haben, zu denen im Anfang der Fabrikation die schon genannten *Stimmer* und *Hennickel*, seit den sechziger Jahren aber noch eine Reihe anderer, wie A. *Güntersberg*, A. *Büttner*, J. F. *Hennecke* und C. F. *Bertram* gehörten. Auch G. F. *Geisler* († 1782, 68 Jahr alt), der in der Liste von 1759 als Blumenmaler aufgeführt ist, hat, ebenso wie sein Sohn Chr. F. *Geisler*, fast nur Arbeiten in der Art der eigentlichen Blaumaler ausgeführt und meist Geschirre mit wachsenden Blütenzweigen und fliegenden Vögeln in chinesischer Art bemalt, von denen noch zahlreiche, mit der Malermarke G bezeichnete Beispiele auf uns gekommen sind (Abb. 44); daneben haben sich auch vereinzelt noch Geschirre ähnlicher Art erhalten, die als Malermarken Bt, M. oder H tragen und also wohl mit Sicherheit als Arbeiten der Blaumaler *Bertram*, *Martin* und *Hennecke* (oder Hennickel?) angesehen werden können.

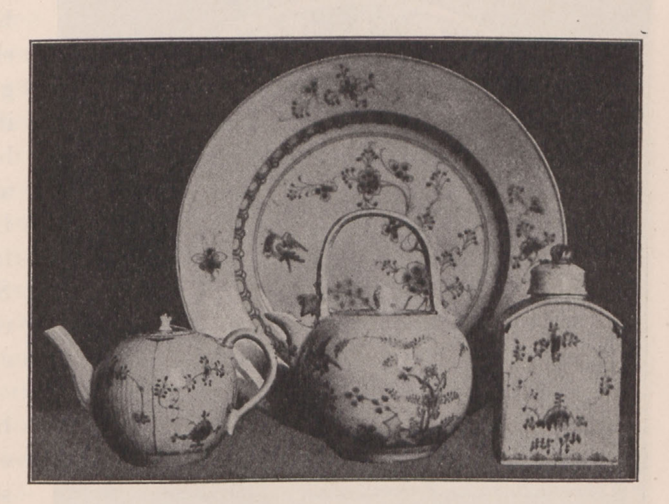


Abb. 44. **Geschirr mit blauer sog. indianischer Malerei.** Herzogl. Museum und Privatbesitz.

Dagegen war der früheste und beste Vertreter der sogenannten teutschen Malerei Joh. Christoph *Kind*, der schon 1752 bei der Fabrik eingetreten war und bis zu seinem Tode († 1798) mit großem Erfolg dort tätig gewesen ist. Auch von seinen Arbeiten, ebenfalls meist Geschirre, die fast sämtlich neben der Fabrikmarke mit seiner Malermarke, einem K, versehen sind, hat sich noch eine stattliche Zahl erhalten, darunter viele, die, in flotter und leichter Manier mit hübsch erfundenen Randmustern der verschiedensten Art bemalt, von der Geschicklichkeit und dem Geschmack dieses fleißigen Künstlers beredtes Zeugnis ablegen (Abb. 45).

Natürlich sind diese Geschirre mit Blaumalerei nicht etwa nur auf die Frühzeit der Fabrik beschränkt, sondern auch in den folgenden Jahrzehnten, ja bis tief ins 19. Jahrhundert hinein, unausgesetzt in Fürstenberg angefertigt worden, als die einzigen Waren, die auch in Zeiten allgemeinen geschäftlichen Tiefstandes immer noch Gewinn abwarfen, da sie nur geringe Herstellungskosten verursachten und der Mode niemals in dem Maße wie die übrigen Artikel unterworfen waren.

Während also die Staffierer wie die eigentlichen Blaumaler meist mehr oder weniger mechanisch arbeiteten und daher unter dem Künstlerpersonal der Porzellanfabriken eine mehr untergeordnete, dem Handwerk sich nähernde Stellung einnahmen, haben sich die Bunt- oder Schmelzmaler stets zu den frei und selbständig schaffenden Künstlern gerechnet, wenn auch in Wirklichkeit viele von ihnen schon wegen ihrer ganzen Arbeitsmethode keineswegs dazu berechtigt erscheinen. Denn Phantasie und Erfindungsgabe, die man mit Recht bei jedem wirklichen Künstler voraussetzen muß, haben nur wenige von diesen Malern besessen, und Eigenart und Ursprünglichkeit, die man ebensowenig bei jedem echten Künstler missen mag, sind nur einzelnen unter ihnen verliehen gewesen. Vor allem war es mit ihrer Selbständigkeit schlecht bestellt, insofern als wohl fast alle Maler die Motive für ihre Darstellungen nicht selbst erfanden, sondern meist den Stichen und Radierungen älterer oder zeitgenössischer Meister entnahmen.



Abb. 45. **Teller, in Kobalt bemalt von Kind.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Wie andere Fabriken, so besaß auch die zu Fürstenberg eine größere Sammlung graphischer Blätter und Kupferwerke, über die der Oberfaktor (?) J. E. *Kohl* im Oktober 1770 ein Inventar aufgestellt hatte, das sich noch heute unter den Akten im Wolfenbüttler Hauptarchiv befindet und, da es bei Untersuchungen über die von Malern und Modelleuren benutzten Vorlagen manche Anhaltspunkte gewährt, im Anhang unter Beilage II abgedruckt worden ist. Diese Sammlung bildete für das gesamte Küntlerpersonal der Fabrik eine wichtige Quelle, aus der sie fast regelmäßig die Motive ihrer Kompositionen oder wenigstens die Anregung dazu zu schöpfen pflegten. Das gilt in erster Linie von den Malern, und zwar nicht nur von den Landschafts- und Figurenmalern, sondern selbst von den Blumenmalern.

Denn auch die Blumenmaler, von denen man dies am wenigsten erwarten sollte, scheinen, wenn es sich auch im einzelnen nicht ganz so leicht wie bei den Landschafts- oder Figurenmalern nachweisen läßt, doch häufig nach solchen Vorlagen gearbeitet zu haben, da in jenem Inventar nicht weniger als 63 einzelne

Stiche mit Blumen, Bouquets und Girlanden, meist von Tessier und J. Vauquer, außerdem aber auch noch des ersteren Meisters „Livre de corbeilles et vases de fleurs“ und „Livre des vases à fleurs“ aufgeführt werden.

Wie anderswo, so wurden auch in Fürstenberg die Blumen bunt oder „anders couleurt“ d. h. in Ton-in-Ton- oder Camayeumalerei, für die während der Frühzeit fast nur Eisenrot oder Manganviolett in Betracht kommen, zur Dekoration des Porzellans, und zwar in mannigfachster Weise, verwendet. Einzeln als sogenannte Streublümchen dienen sie überall zur Belebung toter Stellen wie zur Verdeckung kleiner Glasurfehler; in lose und zierliche Sträußchen gebunden schmücken sie mit Vorliebe die Ränder, zu großen, für ihren Zweck zuweilen fast zu schwer und körperhaft wirkenden Sträußen vereint die übrigen Flächen der Geschirre, während sie in Form von hängenden Zweigen und Girlanden erst in der folgenden Periode beliebter werden, in der gegenwärtigen dagegen nur vereinzelt und dann meist in Verbindung mit den aufgeformten oder aufgemalten Randmustern zur Verwendung kommen. Sofern es sich nicht, wie z. B. bei einigen Geschirren mit Phantasieblumen[1]) oder stilisierten Blumen in der Art der ostasiatischen Porzellane, um eine meist etwas freie Nachahmung dieser oder gewisser früher Meißener Blumenmalereien handelt (Abb. 46), sind die Blumen, wie rote und gelbe Rosen, Aurikeln, Federnelken usw., vor allem aber Tulpen, in Zeichnung wie Farbengebung im allgemeinen wahr und natürlich; doch können daneben, wie schon gesagt, einzelne von ihnen ihre Abhängigkeit von graphischen Vorlagen nicht verleugnen, worauf schon gewisse, in der Anordnung des Ganzen häufig wiederkehrende Motive und eine oft mehr zeichnerische wie malerische Behandlungsweise hindeuten, bei der man die einzelnen Linien- und Strichlagen der benutzten Stiche noch deutlich genug bemerken kann.



Abb. 46. **Porzellan, bemalt mit stilisierten Blumen.**
Herzogl. Museum.

[1]) Vgl. die „Recueil de fleurs des Caprices“ von Pillement im Kunstinventar Nr. 869 bis 877.

Das zeigt sich vor allem bei einer Gruppe von Blumenmalereien, die ich, da sie ausschließlich an sicheren frühen Erzeugnissen begegnet, für die älteste der hier in Frage kommenden halten möchte. Es sind meist kleine, etwas dürftige Sträußchen, die oft zur Verzierung der Ränder dienen, daneben aber auch große und locker gebundene Bouquets in fein gestrichelter, zumeist grau schattierter Zeichnung und dünn aufgetragener, trockener Farbe ausgeführt, mit verhältnismäßig vielen Lichtern und von bescheidener koloristischer Wirkung. Ganz anders stellt sich eine zweite Gruppe von Blumenmalereien dar, die, in breiter, fast pastoser Behandlung auf die Fläche gesezt, mit ihrer kecken Farbigkeit und ihren, oft sehr harten koloristischen Gegensätzen eine starke dekorative Wirkung ausüben. Während diese beiden Gruppen trotz mancher stilistischer Verschiedenheiten zeitlich einander nahe stehen, dürfte eine dritte, die in der Art der „Meißener Blumen“ durch eine „trockene, zerflatterte Zeichnung und eine leichte, das Weiß des Grundes für die Lichter voll ausnutzende Malweise“ gekennzeichnet wird, wohl etwas später, d. h. um die Mitte der sechziger Jahre, entstanden sein, und ungefähr derselben Zeit möchte endlich auch jene vierte Gruppe angehören, bei der die Blumen eine weiche Behandlung sowie saftige und durchsichtige, aber fein und harmonisch zusammengestimmte Farben zeigen. In dieser letzten und reifsten Ausgestaltung, in der sich die Blumenmalerei von ihren graphischen Vorlagen fast ganz befreit und die Natur selbst zum Vorbild erwählt hat, geht sie auf die nachfolgende Zeit über, nachdem die beiden erstgenannten Arten, die eigentlichen Vertreter der frühen Blumenmalerei der Fürstenberger Manufaktur, inzwischen schon längst außer Mode gekommen waren und auch in der Manier der dritten Gruppe nur selten noch gemalt wurde.

Es ist wohl selbstverständlich, daß mit diesen vier kurz charakterisierten Arten nicht alles, was die Fabrik auf dem Gebiet der Blumenmalerei geleistet hat, erschöpft ist. Individuelle Verschiedenheiten und besondere Eigentümlichkeiten, wie sie sich schon aus der Anlage und Begabung der einzelnen Maler von selbst ergeben, wird man daneben jederzeit genug entdecken können, aber im allgemeinen dürfte die Zusammenfassung der Fürstenberger Blumenmalerei in jene vier Hauptgruppen wohl das Richtige treffen.

Leider sind wir vorläufig außerstande, sichere Beziehungen zwischen den obengenannten Blumenmalern und den auf Fürstenberger Porzellanen vorkommenden Malereien herzustellen und den Anteil eines jeden von ihnen an den Gesamtleistungen auf diesem Gebiet genauer festzulegen, da uns nur wenige Bemerkungen allgemeiner Art, die sich meist auf Mangel an Fleiß oder Geschicklichkeit beziehen, aber keinerlei Nachrichten über den Stil und Kunstcharakter jener Maler überliefert sind. Mit Künstlernamen bezeichnete Porzellanmalereien sind aber bekanntlich selten, und so kenne ich auch nur einige wenige Fürstenberger Blumenmalereien dieser Art, darunter zunächst eine im Keramischen Museum zu Sèvres aufbewahrte rechteckige Platte, die mit einem Blumenkorb, gefüllt mit Rosen, Tulpen, Feuerlilien usw., bemalt und rückwärts bezeichnet ist: „Fecit Johann

Friedrich Börger, Fürstenberg d. 22. December 1767“ (Abb. 47). Was den Charakter dieser Malerei betrifft, so läßt sie sich, wie ich mich vor kurzem wieder durch eine eingehende Untersuchung überzeugen konnte, keiner der obengenannten vier Gruppen ohne weiteres angliedern; sie steht vielmehr zwischen der ersten und zweiten Art etwa in der Mitte, vereinigt damit aber zugleich auch die leichte und lockere Behandlung jener dritten Art, so daß das Ganze also gewissermaßen als ein Mischprodukt aller drei Arten anzusehen ist, wie es eben

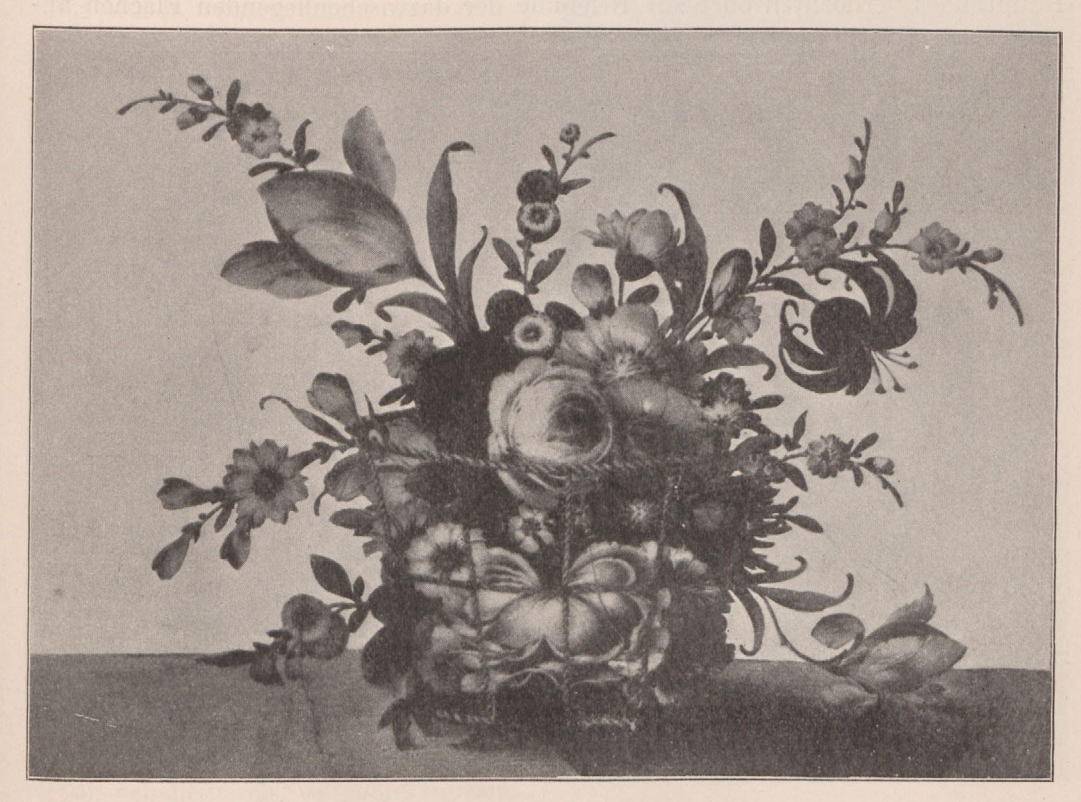


Abb. 47. **Platte, bemalt von Joh. Friedr. Berger 1767.**
Sèvres, Musée céramique.

der individuellen Veranlagung des Malers entsprechen mochte; daß aber dieser letztere mit dem obengenannten, 1772 verstorbenen Blumenmaler J. F. *Berger* identisch ist, dürfte keinem Zweifel unterliegen.

Dieselbe Sammlung besitzt ferner eine zweite, ähnliche Platte, die mit allerlei auf einem Steintische liegenden Blumen (Rosen, Stiefmütterchen, Akelei, blauen Winden, Mohnblüten usw.) in einer an jenes Bergersche Bildchen erinnernden Manier bemalt ist und auf ihrer Rückseite die eingebrannte Bezeichnung „W. C. Rath, Fürstenberg den 20. Jan. 1768. fecit“ trägt. Auch hierbei dürfte es kaum zweifelhaft sein, daß wir in diesem Blumenmaler einen von den beiden Malern

jenes Namens, und zwar vermutlich den jüngeren unter ihnen, zu erkennen haben werden, die uns bereits im Jahre 1757 unter dem Künstlerpersonal der Fabrik begegnet waren[1]).

Sicher haben in Fürstenberg, wie anderswo, die Blumen in mannigfachster Verwendung zu allen Zeiten den beliebtesten Schmuck des Porzellans gebildet; wir sehen daher häufig an denselben Geschirren auch noch Blumen mit Malereien anderer Art vereinigt, sei es, daß sie in die Randverzierungen oder Umrahmungen des Hauptbildes verflochten oder zur Belebung der dazwischenliegenden Flächen an-



Abb. 48. **Geschirr, bemalt mit Landschaften in Art der Schapermalerei.**
Herzogl. Museum.

gebracht werden, wie das z. B. bei der Mehrzahl der mit Landschaften oder Figurenmalereien verzierten Porzellane zu geschehen pflegte.

Nächst der Blumenmalerei nimmt die Landschaftsmalerei auf den Fürstenberger Porzellanen den breitesten Raum ein. Wie jene, so wurde auch diese entweder in bunten Farben oder einfarbig, d. h. Ton in Ton, ausgeführt, wobei im letzteren Falle Purpur, Manganviolett, Eisenrot und Schwarzgrau in Art der Schapermalereien (Abb. 48) die bevorzugtesten Farben bildeten. Im Gegensatz zu Meißen, wo ja bekanntlich die Landschaften zunächst nur umrahmt und erst später

[1]) Auch unter den Malern der Pfalz-Zweibrückener Fabrik wird im Jahre 1767 ein gewisser Rath erwähnt. Vgl. E. Heuser, Die Pfalz-Zweibrücker Porzellanmanufaktur (1907), S. 168.

ohne Rahmen auf die Fläche aufgesetzt wurden, pflegte man in Fürstenberg während der Frühzeit beide Arten nebeneinander und ohne Unterschied anzuwenden; doch scheint sich schon gegen Ende dieser Periode immer mehr die Neigung Bahn gebrochen zu haben, den Rahmen fortzulassen und das Bild frei auf das Porzellan zu bringen, wobei dann auch hier in der Regel der Vordergrund durch Steine, Buschwerk und andere natürliche Gebilde, die in sehr geschickter Weise die Darstellung nach unten abschließen, belebt wurde. Nicht selten wird dieser Abschluß auch durch ein zierliches, aus Muschelwerk, Gitter- oder Schuppenmustern, Ranken usw. bestehendes und in Gold und Farben bemaltes Rokokoornament gebildet. Häufiger findet sich aber ein vollständiger Rahmen in Kartuschenart, mit Rocaillen, Schilf- und Blattwerk usw. verziert und in Farben ausgeführt, die dann stets in einem lebhaften, oft geradezu kühnen und gewagten koloristischen Gegensatz zu den meist einfarbig gemalten Landschaften stehen[1]). Eine Ausnahme bilden die meist vierpaßförmig ausgesparten und gewöhnlich von einer doppelten Goldlinie umzogenen Bildchen der sogenannten Fondporzellane.



Abb. 49. **Kanne, bemalt mit Rocaillen, Vögeln usw.** Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

Was die malerische Behandlung der Landschaften betrifft, so lassen sich hier vor allem zwei Arten unterscheiden, die ebenfalls wieder gleichzeitig nebeneinander ausgeübt wurden, nämlich eine miniaturartig feine mit ziemlich dünnem Farbenauftrag und, wo es sich um vielfarbige Darstellungen handelt, mit einer Vorliebe für eine gewisse Buntheit, und sodann eine breite, kräftige, die die Farben pastos aufsetzt und bei skizzenhafter Ausführung bisweilen eine fast impressionistische Wirkung erzielt. Diese letztere Art wird dann, ein wenig gemildert,

[1]) Wahrscheinlich waren ähnlich auch die „Rocaille-Landschaften“ der Höchster Manufaktur, unter denen Zais, Die kurmainzische Porzellan-Manufaktur zu Höchst, S. 88, vermutungsweise „Grottenwerk in einer Landschaft“ versteht. Letztere Bezeichnung scheint dagegen eher auf einen Dekor zuzutreffen, wie ihn eine große birnförmige Kanne im Hamburgischen Museum und eine zu demselben Geschirr gehörige Unterschale im Herzoglichen Museum zeigen (Abb. 49).

allmählich zur vorherrschenden, während jene nur noch selten verwendet wird und erst in der Prospektenmalerei des 19. Jahrhunderts, allerdings in etwas anderer Gestalt, zu neuen Ehren kommt.

Natürlich haben auch den Landschaftsmalern — und zwar ihnen ganz besonders — die Kupferstiche und Radierungen des obengenannten Kunstinventars als Vorlagen gedient; enthielt doch das Inventar, von Kupferwerken abgesehen, weit über 400 Einzelblätter mit Landschaften und Prospekten, darunter holländische,



Abb. 50. **Sog. Tête à tête mit Landschaften, z. T. nach Weirotter.**
Herzogl. Museum.

französische, englische und italienische Prospekte, ferner auch Landschaften mit Vieh, Seestücken usw., die von Zeichnern und Stechern wie Berghem, G. L. Hertel (ländliche Gebäude, Ruinen), Weirotter, Leprince (ornamentale Landschaften), Waterloo, Nilson, Ricci, Zuccarelli (Genreszenen in Landschaften), Gessner, Weitsch (mit Vieh), Ridinger (mit der Falkenjagd) und anderen herrührten.

Vor allem waren es die Fluß- und Küstenlandschaften Weirotters und Waterloos sowie die nach Zeichnungen Weirotters hergestellten Radierungen Leveaus, die in der ausgiebigsten Weise benutzt wurden. Weitaus die Mehrzahl der auf Fürstenberger Geschirren sehr häufig vorkommenden landschaftlichen Motive dieser Art gehen auf die Stiche dieser Meister zurück, denen sich für die kleineren

ähnlichen Bildchen wohl noch gewisse, im Verlage von Georg Leo. Hertel erschienene Folgen von Landschaften anreihten. Indessen handelt es sich in den meisten Fällen weniger um eine in allen Einzelheiten getreue Kopie jener Vorlagen, sondern vielmehr um eine mehr oder minder freie Nachbildung, bisweilen auch nur um die Entnahme einzelner Motive, die dann meist noch in selbständiger Weise umgestaltet werden. Interessante Beispiele hierfür bieten unter anderem die Darstellungen eines sog. Tête à tête oder Cabaret, vor allem das Bild der Anbietplatte, das eine Radierung Leveaus nach einer Weirotterschen Zeichnung „Vue de la Seine proche Meulan" kopiert (Abb. 50), ferner die beiden Purpurlandschaften einer Zuckerdose und die beiden in Graugrün gemalten Landschaften einer Kumme (Abb. 51), denen einerseits Weirotters „Vues de la Seine" Bl. 4 und 6, anderseits wiederum zwei Stiche Leveaus nach Zeichnungen dieses Künstlers zugrunde liegen, von denen der eine als „barraque de pêcheurs sur les côtes de Normandie", der andere als „Vue de Middelbourg en Zielande" bezeichnet ist, sowie endlich das in Manganviolett gemalte Bild eines Tellers, das in durchaus freier Weise, aber so, daß die Vorlage immer noch erkennbar bleibt, eine Radierung Waterloos (Bl. 25) wiedergibt. In allen diesen Beispielen, die der Sammlung des Herzoglichen Museums entlehnt sind, hat der Künstler seine Vorlage niemals sklavisch getreu, Punkt für Punkt kopiert, sondern aus eigener Phantasie immer noch dieses und jenes hinzugetan oder weggelassen, was ihm aus künstlerischen Rücksichten oder praktischen Gründen geboten erschien. Eine gewisse Vereinfachung und Zusammenziehung einerseits sowie eine geschlossenere und abgerundetere Behandlung, besonders des Vordergrundes, anderseits haben sich fast alle jene Vorlagen von der Hand der Maler gefallen lassen müssen. Hierdurch ist aber ihr ursprünglicher Charakter als Veduten, d. h. als Darstellungen bestimmter Gegenden und Örtlichkeiten, oft verloren gegangen oder wenigstens gegenüber ihrer dekorativen Bestimmung stark zurückgedrängt.



Abb. 51. **Kumme mit Landschaften nach Weirotter.**
Herzogl. Museum.

Indessen muß auch die V e d u t e n - oder P r o s p e k t e n m a l e r e i, deren eigentliche Blüte freilich erst einer späteren Zeit angehört, schon verhältnismäßig früh in Fürstenberg aufgekommen sein, da uns schon aus diesem Zeitraum

außer urkundlichen Nachrichten auch einige zuverlässige Proben erhalten sind. So besitzt unter anderem das Kunstgewerbemuseum in Leipzig einen Teller, der mit einer Landschaft bemalt ist, die, wie eine Aufschrift auf der Rückseite in Manganviolett lehrt, das alte Michaelistor (in Braunschweig) mit dem Elmgebirge im Hintergrunde darstellt (Abb. 52), und weiter befindet sich in Braunschweiger Privatbesitz eine große Terrine, die, laut Unterschrift in demselben Manganviolett, einerseits mit einer großen Ansicht der „Gegend um Blankenburg", anderseits mit einer solchen vom „Kloster Marienberg vor Helmstedt" bemalt ist. Der Stil der Malerei sowie die Übereinstimmung ihres Reliefschmuckes (des sog. gravierten Musters) und sonstigen Dekors lassen außer Zweifel, daß beide Stücke ursprünglich zu demselben Tafelgeschirr gehörten[1]); die Vermutung liegt daher nahe, in ihnen Reste jenes kostbaren Services zu erkennen, das, wie durch Nagler und andere überliefert wird, Herzog Carl nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges durch den Maler Joh. Friedr. *Weitsch* für sich anfertigen ließ, nachdem dieser aus einem hierzu ausgeschriebenen Wettbewerb als Sieger hervorgegangen war. Infolgedessen erhielt *Weitsch* den Auftrag, das ganze Service zu malen, wobei er als Motive zu seinen Bildern braunschweigische Dörfer, Landschaften, stille Weiher und einsame Gehöfte wählte[2]).



Abb. 52. **Teller mit Ansicht des alten Michaelistores zu Braunschweig.**
Leipzig, Städt. Kunstgewerbemuseum.

Wenn wir auch bis jetzt noch keine sichere Porzellanmalerei von *Weitschs* Hand nachweisen können, dürfte doch der Umstand, daß es sich hier um Stücke eines besonders reich dekorierten, eines prunkliebenden Fürsten durchaus würdigen

[1]) Inzwischen hat auch das Herzogl. Museum noch zwei weitere Stücke dieses Geschirrs, nämlich eine runde Schüssel mit der Ansicht von Königslutter und einen Teller mit einem Motiv aus der Nähe von Veltenhof, erwerben können.

[2]) Vgl. Stegmann S. 96/97. Übrigens gibt es auch, hier und da zerstreut, noch einzelne Stücke eines anderen, jedoch weniger prächtigen Services, das ebenfalls mit braunschweigischen Ansichten bemalt war, ein Teller daraus im Herzogl. Museum.

Tafelgeschirres handelt, die zudem auch gerade mit Ansichten aus dem Lande Braunschweig geschmückt sind, sehr zugunsten jener Vermutung sprechen, um so mehr, als die Entstehung der Bilder mit Sicherheit in die Mitte der sechziger Jahre fällt, worauf auch die Behandlung der Blumen in den glatten Feldern deutlich hinweist. Mit dieser Vermutung steht aber der Stil der mitunter etwas ungeschickten und flüchtigen Zeichnung sowie die etwas schwere, jener zweiten impressionistischen Manier sich nähernde malerische Behandlung keineswegs im Widerspruch; denn es ist nicht anzunehmen, daß *Weitsch*, der erst spät (um 1758)



Abb. 53. **Teile eines Kaffeegeschirrs mit Malereien im Weitschschen Charakter.**
Braunschweig, Privatbesitz.

den Beruf des Soldaten mit dem des Künstlers vertauschte und die Malerei völlig als Autodidakt betrieb, schon wenige Jahre nach diesem Berufswechsel, der noch dazu in jene für seine künstlerische Ausbildung höchst ungünstige Zeit der Kriegsjahre fiel, sofort etwas in jeder Hinsicht Vollkommenes und künstlerisch Reifes hätte zustande bringen können. Scheint doch überhaupt die Porzellanmalerei nicht die starke Seite seiner künstlerischen Tätigkeit gewesen zu sein; denn wenn auch *Weitsch*, wie aktenmäßig feststeht, von 1762 bis 1774 aus der Kasse der Braunschweigischen Buntmalerei einen festen Jahresgehalt von 150 Talern „zu mehrerer Aufmunterung seines besonderen Genies und Talentes“ bezog, waren doch seine Leistungen dem so wenig entsprechend, daß man 1766 beabsichtigte, ihm diesen Gehalt zu entziehen und nur die wirklich gelieferte Arbeit zu bezahlen.

Freilich kam es hierzu nicht; denn er behielt nicht nur seinen Gehalt, sondern empfing auch, nachdem sein Ruf als Landschaftsmaler sich inzwischen immer mehr verbreitet hatte, für seine Porzellanmalereien noch eine besondere Vergütung. Doch behält Stegmann gewiß recht, wenn er vermutet, daß *Weitsch* überhaupt nur wenige derartige Arbeiten, und zwar nur zu Anfang seiner Künstlerlaufbahn, geliefert habe. Denn schon zu Beginn der siebziger Jahre trat er als Maler ganz zurück; dagegen übte er damals bereits bei der Buntmalerei eine fruchtbringende Tätigkeit als Lehrer und Berater aus, in der er dann, wie es scheint, bis gegen Ende der achtziger Jahre geblieben ist. In diesen beiden Jahrzehnten scheinen aber seine Radierungen, die meist weidendes Vieh auf landschaftlichem Hintergrund darstellen, von den Porzellanmalern häufig benutzt zu sein, was dann offenbar nicht unwesentlich zu jener irrtümlichen Annahme von *Weitschs* eigener umfassender Tätigkeit als Porzellanmaler beigetragen haben mag.

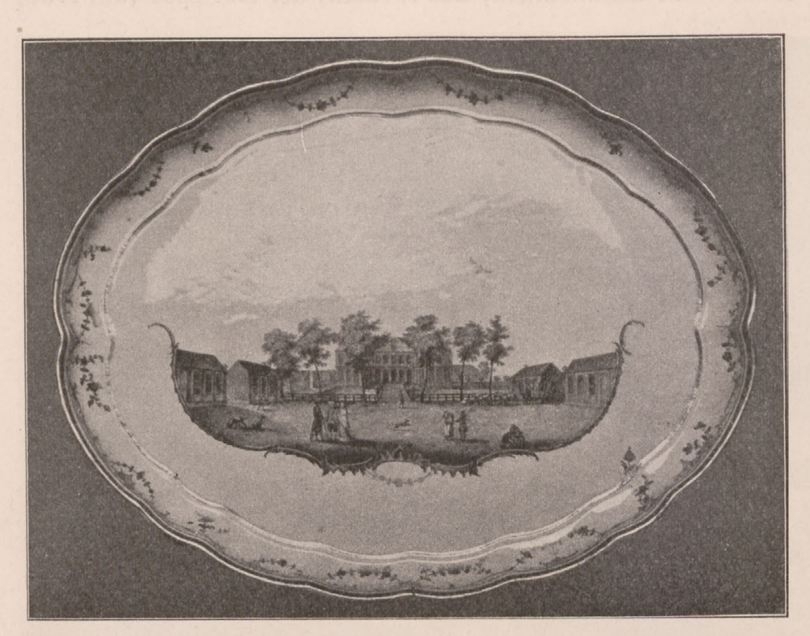


Abb. 54. **Platte aus einem Tête à tête, bemalt mit der Ansicht eines braunschweigischen Schlosses.**
Im Kunsthandel.

Was sonst an Fürstenberger Landschaftsmalereien, meist nur auf Grund einer unsicheren Überlieferung, unter *Weitschs* Namen geht, weicht stilistisch oft so erheblich von den eben erwähnten Stücken ab, daß man nur unter starkem Vorbehalt dieselbe Hand wird voraussetzen können. Am nächsten dürfte mit ihnen verwandt sein ein auch zeitlich nahestehendes größeres Kaffee- und Teegeschirr eines braunschweigischen Sammlers (Abb. 53) sowie ein zu Salzburg in Privatbesitz befindlicher Teller, der mit einer Ansicht aus der Stadt Braunschweig, einer Partie an der Ocker mit der Andreaskirche im Hintergrunde, geschmückt ist[1]); auch das schon oben erwähnte schöne Frühstücksservice des Herzoglichen Museums mit seinen

[1]) Vielleicht gehört auch ein, vor einiger Zeit im Kunsthandel zu Utrecht aufgetauchtes Tête à tête, dessen Platte mit der Ansicht eines braunschweigischen (?) Schlosses bemalt ist (Abb. 54), hierher.

Bildern nach Radierungen Leveaus erinnert in der kräftigen malerischen Behandlung an jene Stücke, die es freilich wieder durch eine größere Sicherheit und Freiheit der Zeichnung übertrifft. Sollte daher dieses, angeblich aus dem Nachlaß eines 1880 zu Braunschweig verstorbenen Enkels des Künstlers herrührende Service, wie überliefert wird, wirklich von *Weitsch* gemalt sein, so würde seine Entstehung wahrscheinlich erst einige Jahre später, d. h. gegen Ende der

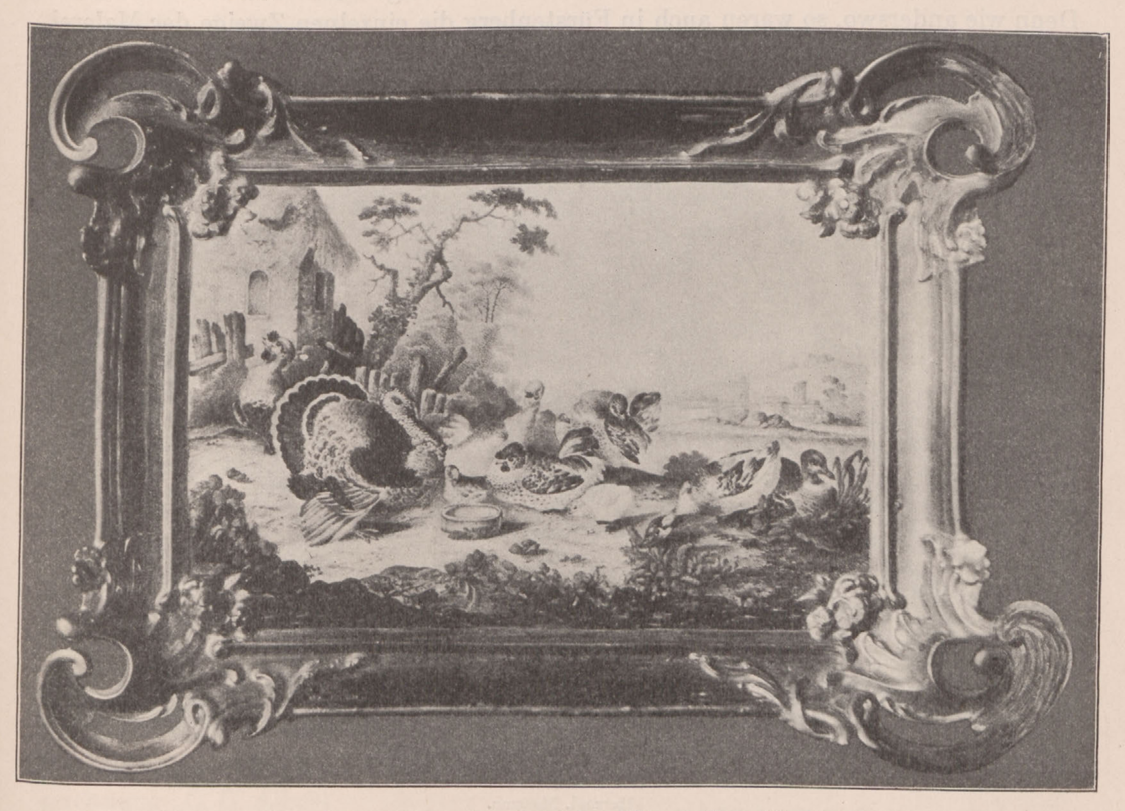


Abb. 55. **Sog. Tableau mit großem Geflügelbild, gemalt von Albert 1768.**
Kassel, Königl. Museum.

sechziger Jahre, anzusetzen sein. Indessen bliebe auch dann noch zu untersuchen, ob etwa und welchen Anteil an diesen und ähnlichen Arbeiten Weitschs begabter Schüler *Hartmann* gehabt habe, der schon 1768 als Lehrling zu großen Hoffnungen berechtigte, sechs Jahre später aber, wie wir aus den Akten erfahren, den besten Landschaftsmalern aller Fabriken gleichgestellt wurde. Gewiß wird daher auf seine Rechnung ein großer, wenn nicht gar der größte Teil aller b e s s e r e n Landschaftsmalereien jener Zeit zu setzen sein. Leider ist aber auch von *Hartmann* bisher ebensowenig eine sichere Arbeit nachgewiesen, wie von den Malern *Eisenträger* und *Ostertag*, die ebenfalls noch als Vertreter der Landschaftsmalerei in dem oben angeführten Personenverzeichnis genannt werden. Doch heißt es in

einem Berichte Traberts vom 18. Juli 1767 von jenem, „er sei zwar in seiner Ausführung untadelhaft, in seiner Arbeit aber sehr langsam“, ein Vorwurf, der auch *Ostertag* gemacht wird, dessen Malereien im übrigen nicht „nach dem jetzigen Gusto“, d. h. also veraltet und unmodern, seien und daher nur wenig Beifall fänden.

Freilich war die Landschaftsmalerei nicht das einzige Fach dieser beiden Maler. Denn wie anderswo, so waren auch in Fürstenberg die einzelnen Zweige der Malerei



Abb. 56. **Tête à tête, bemalt von Albert.**
Herzogl. Museum.

und deren Vertreter nicht streng voneinander geschieden; vielmehr war es Regel, daß, was ja auch in der Natur der Sache lag, die Landschaftsmaler meist auch zugleich Figurenmaler (wie z. B. *Eisenträger*) bzw. auch noch Blumenmaler (wie *Ostertag*) waren. Ja, es begegnen uns sogar bisweilen unter diesen letzten vereinzelt Künstler, die neben ihrem Hauptfach auch noch einen andern, mit diesem in keiner unmittelbaren Beziehung stehenden Zweig der Malerei beherrschten, wie das z. B. bei J. Chr. *Kind* der Fall war, der nicht nur in der Blumen-, sondern auch in der Vogelmalerei Tüchtiges leistete[1]).

[1]) In einem Briefe Feilners vom 13. November 1758 werden zwei Chaquans erwähnt, „worauf Kind Vögel gemalet“, und noch 1767 wird er in einer Fabrikantenliste als Blumen- und Vogelmaler aufgeführt.

Doch besaß gerade die Vogel- und Geflügelmalerei, die ja — von den buntfarbigen Phantasievögeln nach Meißener Art, wie sie Fürstenberg ebenfalls kannte, abgesehen — nach ihrem ganzen Charakter der Landschaft weit näher steht wie das eigentliche Blumenstück, auch in Fürstenberg einige selbständige Vertreter, die sie als ihr Hauptgebiet mit ebensoviel Fleiß wie Erfolg pflegten. Der hervorragendste unter ihnen und zugleich einer der besten „Federviehmaler“ überhaupt war C. G. *Albert*, der 1768 dem Personal der Braunschweiger Buntmalerei angehört, dem man aber schon 1772 zum letzten Male in den Akten begegnet. Für seine Tüchtigkeit als Maler spricht deutlicher als alles Lob, das ihm dort gezollt wird, eine im Königlichen Museum zu Kassel aufbewahrte Platte mit vergoldetem Rokokorähmchen (ein sog. Tableau), die mit allerlei Geflügel (Truthahn, Hühner, Enten usw.) auf landschaftlichem Hintergrunde bemalt ist und auf der Rückseite die volle Bezeichnung „C. G. Albert d. 8. April 1768“ trägt (Abb. 55). Die Malerei,



Abb. 57. **Teller, in Kobalt bemalt von Kind.**
Herzogl. Museum.

in bunten Farben und zum Teil in punktierter Manier ausgeführt, verrät bei verhältnismäßig breiter Behandlung eine ungemein sichere und geschickte Hand, die sich auch in dem Aufbau und der Anordnung des Ganzen kundgibt. Auch die zugrunde liegende Zeichnung rührt zweifellos von *Alberts* Hand her, da das Kunstinventar der Fabrik unter seinem Namen 22 Blatt „Groupen mit Vögeln gemalt“ enthielt, die als Vorlagen für seine und seiner Schüler Arbeiten dienten. Auf diese Vorlagen gehen offenbar auch die beiden in Purpurcamaieu gemalten Geflügelbilder einer Kaffeekanne sowie die Darstellungen an einem prächtigen Frühstücksgeschirr im Herzoglichen Museum zurück, dessen sämtliche Stücke im Rokokostil reich verziert und in feinster Weise mit allerlei Geflügel (Hühnern, Enten, Truthühnern,

Tauben, Schwänen usw.), und zwar, wie Stil und Malweise deutlich zeigen, von *Albert* selbst bemalt sind (Abb. 56). Mit besonderer Meisterschaft ist das große Geflügelbild mit dem mächtigen Truthahn behandelt, das in kraftvoller, breiter Manier mit einer an die Geflügelstücke Melchior Hondekoeters erinnernden Bravour auf die Fläche der ovalen Anbietplatte hingesetzt ist; aber auch die übrigen Bilder zeigen denselben Grad malerischer Vollendung, dieselbe bis ins einzelne gehende Sorgfalt und nicht zuletzt dieselbe Natürlichkeit in der Anordnung und Bewegung der Tiere, durch die sich die Kunst dieses Malers von derjenigen seiner Schüler und aller übrigen Vertreter dieser Gattung so vorteilhaft unterscheidet.

Abb. 58. **Herzogin Philippine Charlotte von Braunschweig.** Kassel, Königl. Museum.

Zu jenen zählte *Wagener*, dessen Haupttätigkeit jedoch erst dem nächsten Jahrzehnt angehörte, zu diesen, außer dem schon häufig genannten J. Chr. *Kind*, vor allem der am Ende der sechziger Jahre in den Akten oft erwähnte Vogelmalerlehrling Chr. F. *Gehrke*, der jedoch auch in den siebziger Jahren nach seiner Anstellung noch an der Fabrik tätig war. Wie und was diese Maler im einzelnen gearbeitet haben, läßt sich bei dem Fehlen gesicherter Werke ihrer Hand nur vermutungsweise sagen. Von *Kinds* Fähigkeiten als Vogelmaler können uns die auf Zweigen sitzenden Singvögel in den drei Feldern des Fußes eines von ihm in Blau dekorierten Rokokotafelleuchters und die zwei auf Gesträuch sitzenden Vögel im Spiegel eines sehr frühen, in schwärzlichem Kobalt bemalten Tellers mit lambrequinartigen Randverzierungen (Abb. 57) eine einigermaßen zutreffende Vorstellung geben, während ich einige andere Teller, deren Spiegel buntfarbiges Geflügel und Vögel in einer etwas unbeholfenen Ausführung zeigt, gerade aus diesem Grunde der Hand des Malerlehrlings *Gercke* zuweisen möchte, der nach Ausweis der Akten mehrere solcher Teller von „graviertem Façon“ mit Federvieh bemalt hatte. Von *Wagner* endlich wird der größte Teil der in den siebziger Jahren entstandenen Geflügelmalereien in der Art seines Lehrmeisters *Albert* herrühren, von denen

noch später zu sprechen sein wird. Ob ihm dagegen auch eine weitere Gruppe ähnlicher Malereien, die noch auf Fürstenberger Porzellanen der sechziger Jahre begegnet und meist Singvögel, auf spärlich beblätterten Bäumchen sitzend, darstellt, zuzusprechen sein wird, wage ich mit Sicherheit nicht zu entscheiden. Indessen weist die Feinheit der Ausführung, in Verbindung mit der Lebendigkeit der ganzen Darstellung, auf die Hand eines geschickten und nicht nach der gewöhnlichen Schablone arbeitenden Künstlers hin, in dem, wenn nicht *Albert* selbst, so doch dessen Schüler zu erkennen nahe liegen dürfte.



Abb. 59. **Herzog Karl I. von Braunschweig.**
Kassel, Königl. Museum.

Wie sich schon die Geflügelmalerei aufs unmittelbarste mit der Landschaftsmalerei berührt, so steht auch die Figurenmalerei in naher Beziehung zu ihr. Fast regelmäßig dienen nämlich menschliche Figuren als Staffage der Landschaft. Während diese aber oft nur eine untergeordnete Rolle spielen und dann stets in kleinem Maßstabe gehalten sind, werden sie umgekehrt nicht selten auch zur Hauptsache, wobei die Landschaft den Hintergrund für die in größerem Maßstabe erscheinenden Figuren abgibt. In beiden Fällen besteht jedoch immer ein gewisser natürlicher Zusammenhang, eine mehr oder weniger enge Verbindung zwischen Figuren und Landschaft, die ein unmittelbares Zusammenarbeiten des Figuren- und Landschaftsmalers voraussetzt. Wir sehen daher auch hier wieder häufig, wie z. B. bei den Malern *Eisenträger*, *Nerge*, *Holtzmann* und anderen, beide Fächer in einer Hand vereinigt.

Eine Ausnahme von dieser Regel scheinen jedoch, da eigentliche Interieurdarstellungen auf Fürstenberger Porzellanen kaum nachzuweisen sind, die Bildnismaler gemacht zu haben, die deshalb auch als die Figurenmaler im engeren Sinne zu betrachten sind. Als Spezialist der Bildnismalerei wird uns bei der mit der Fürstenberger Fabrik verbundenen Buntmalerei zu Braunschweig der aus Kassel stammende Hofmaler Joh. Andreas *Oest* genannt, der vor allem Porträts, daneben aber auch „nackende Kinder" malte und im Anfang der siebziger Jahre, offen-

bar, weil solche Arbeiten damals wenig Absatz fanden, der alleinige Vertreter dieser beiden Fächer war. Noch heute befinden sich in öffentlichen Sammlungen einige derartige Arbeiten, darunter die von vergoldeten Rokokorähmchen umschlossenen Bildnisse Herzog Karls I. zu Braunschweig (Abb. 59) und seiner Gemahlin Philippine Charlotte (Kassel) (Abb. 58) sowie die seines Nachfolgers Karl Wilhelm Ferdinand und dessen Gemahlin (Braunschweig). Wohl auf Zeichnungen der Maler La Fontaine bzw. Ziesenis zurückgehend, sind sie mit miniaturartiger Feinheit in bunten Farben, und zwar, wie es scheint, von ein und derselben Hand ausgeführt. Ob freilich *Oest* ihr Urheber gewesen, wird sich um so weniger bestimmt behaupten lassen, als vor einiger Zeit im Kunsthandel Wiederholungen von jenem ersten Bildnispaar auftauchten[1]), die, in der malerischen Behandlung jenen ähnlich, in Zeichnung und Auffassung aber etwas derber und vergröbert, nach der Bezeichnung auf der Rückseite des einen Bildnisses von „J. P. *Degen* 1768" herrührten, einem Künstler, der ja bereits oben als Angehöriger der Buntmalerei erwähnt wurde. Wenn also dadurch auch erwiesen ist, daß, wenigstens am Ende der sechziger Jahre, auch noch andere außer *Oest* solche Miniaturbildnisse gemalt haben, so bleibt doch nicht ausgeschlossen, daß die genannten vier Fürstenbildnisse in Kassel und Braunschweig, die, wie schon gesagt, untereinander eine nahe Verwandtschaft zeigen, von den Degenschen Bildnissen aber in einigen Punkten abweichen, in der Tat von *Oests* Hand herrühren. Daß ihm auch noch andere Figurenmalereien jener Zeit, in erster Linie die nicht selten auf Fürstenberger Geschirren begegnenden Darstellungen nackter Kinder in Bouchers Art, die meist auf Wolken schweben und durch allerlei Attribute gewisse symbolische Beziehungen verkörpern, zugeschrieben werden müssen, geht aus dem oben Gesagten mit Sicherheit hervor.

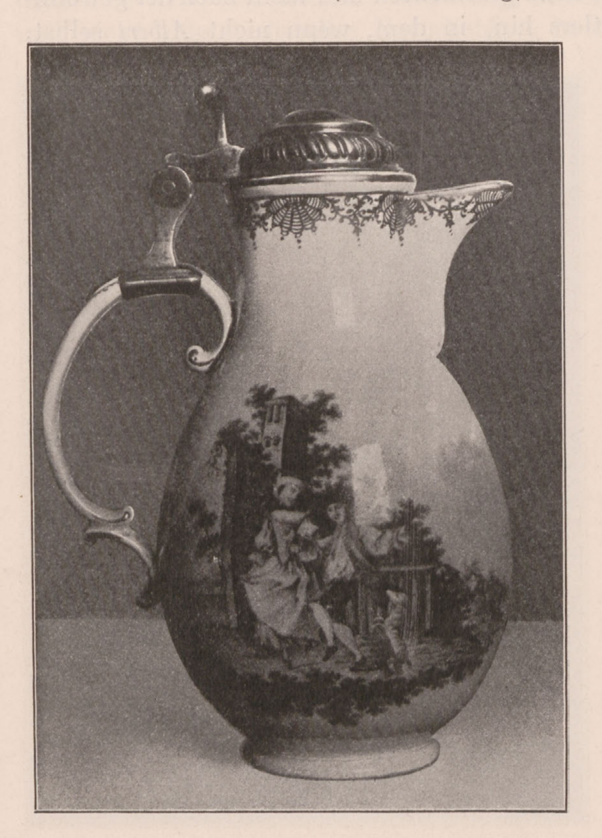


Abb. 60. **Kännchen mit tanzendem Paar nach Nilson.**
Kunsthandel 1906.

[1]) Dieselben sind inzwischen vom Kestnermuseum im Hannover erworben worden.

Für solche Kinderdarstellungen enthielt das Kunstinventar der Fabrik eine große Zahl von Vorlagen, in denen unter dem Titel „Amours“ und „Amouretten“ allein über 100 Blatt nach verschiedenen, meist französischen Meistern, ferner „spielende Kinder“ nach Boucher sowie „spielende und lernende Kinder“ u. a. m. aufgeführt werden, wozu noch die meist ebenfalls durch Kinder dargestellten vier Jahreszeiten (nach Raimondi, Coypel, Eisen) und fünf Sinne (nach Wille Eisen und anderen) kommen. Die oben genannte Dresdener Stutzuhr sowie verschiedene Geschirre des Herzoglichen Museums bieten in ihren Malereien charakteristische Proben solcher Kinder- und Puttendarstellungen nach F. Boucher, Chr. Eisen und anderen.

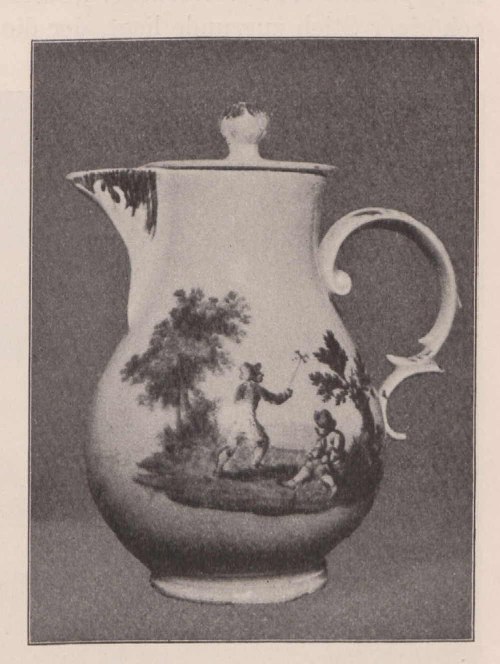


Abb. 61. **Kännchen mit spielenden Bauernjungen.** Herzogl. Museum.

Daneben begegnen dann nicht weniger häufig allerlei Darstellungen des wirklichen Lebens, und zwar nicht nur solche, die Schäferidyllen, galante Feste und ländliche Unterhaltungen, kurz jenes Genre behandeln, das erst seit Watteau in der Kunst heimisch geworden war, sondern auch Szenen realistischer Art aus dem Leben des gewöhnlichen Volkes und insbesondere des Bauern. Beide Gattungen des vornehmen und niedrigen Genres sehen wir, wie überhaupt auf den Porzellanen des 18. Jahrhunderts, so auch auf denen von Fürstenberg häufig dargestellt, wobei für jene wiederum die Stiche von Eisen, Leprince und anderen, für diese die Bauerntänze[1]) und andere Blätter Nilsons, ferner „Bauernstücke“ aus Hertels Verlag und Blätter mit spielenden Bauernkindern von Schenau und andern als Vorlagen benutzt wurden. Ein hübsches Beispiel einer Darstellung der letztgenannten Art ist ein Kännchen mit spielenden Bauernjungen im Freien (Abb. 61), während treffliche Proben sog. Watteaumalereien, bei denen oft einzelne Gruppen und Figuren wie unmittelbar aus des Meisters „panneaux décoratifs“ oder „fêtes champêtres“ entlehnt erscheinen, unter anderem an mehreren Geschirren und Geräten des Herzoglichen Museums sowie in Braunschweiger Privatbesitz (Abb. 62, 63) und vor allem an einem reizenden Frühstücksservice mit „Stabkante“ im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg erhalten sind[2]).

[1]) Man vergleiche z. B. das auf einem zurzeit im Kunsthandel befindlichen Kännchen in Manganviolett gemalte Bild eines tanzenden Paares mit Hündchen, das Nilsons Stich „Freude in Friedenszeit“ entnommen ist (Abb. 60).

[2]) Abgebildet in der Publikation des Nordböhmischen Gewerbemuseums zu Reichenberg: Keramik, herausgegeben von G. E. Pazaureck (1905), Taf. 26.

Diesen Darstellungen schließen sich weiter jene auf Fürstenberger Porzellanen nur selten vorkommenden Bilder an, die uns Angehörige fremder Völker in ihrer charakteristischen Tracht vor Augen führen. So befindet sich z. B. in braunschweigischem Privatbesitz ein hübsches Kännchen, das mit zwei fein gemalten Bildchen, die russische Frauen und Kinder darstellen, geschmückt ist und ein neues interessantes Beispiel für die Art der Benutzung graphischer Vorlagen seitens der Maler darbietet (Abb. 64). Während nämlich dem einen dieser Bildchen ein zu Leprinces 1764 erschienener „Suite de divers habillements des peuples du Nord“ gehöriger Stich zugrunde liegt, der die Unterschrift „Femmes du Peuple revenant



Abb. 62. **Geschirre mit sog. Watteaufiguren.**
Herzogl. Museum.

du Marche“ trägt, sind die Figuren des andern den beiden, „Coeffure des Filles et des Femmes en Eté No 3“ und „La Bonne Soeur No. 45“ betitelten Blättern derselben Folge entnommen und zu dieser neuen Komposition vereinigt worden. Indem der Maler sich auf solche Weise seine persönliche Selbständigkeit gegenüber der von ihm benutzten Vorlage nach Möglichkeit zu wahren wußte, erhielt er zugleich eine zweite dreifigurige Komposition, die ihm als geeignetes Gegenstück zu jener ersten dienen konnte. Übrigens waren es nicht die Maler allein, die diese Stiche Leprinces, von denen das Inventar gegen 30 Blätter (Nr. 453—480) enthielt, benutzten, sondern auch die Modelleure haben sich, wie wir noch sehen werden, diese fremdartigen und kostümlich so interessanten Typen für ihre Zwecke nicht entgehen lassen.

Daß daneben die derselben Kategorie angehörigen Chinesenfiguren und „Chinoiserien“, die ja als modische Dekorationsmotive in der gesamten Porzellankunst des Rokoko eine so wichtige Rolle spielen, auch unter den Fürstenberger Figurenmalereien nicht fehlen, versteht sich wohl von selbst[1]); doch begegnen solche Darstellungen im ganzen selten, haben auch in Fürstenberg offenbar niemals jene Bedeutung erlangt, die sie z. B. in Meißen und anderswo gehabt haben. Immerhin besaß die Fabrik auch hierfür Vorlagen genug, unter denen, neben den „Different Panneaus Chinois“ (808—836) und den „Ornements Chinois“ ungenannter Stecher, vor allem die chinesischen Trachtendarstellungen Pillements (837—850), des Hauptvertreters jener „Chinoiserien“, erwähnt werden mögen. An sie erinnern auch die auf Fürstenberger Geschirren vorkommenden Darstellungen dieser Art am meisten, ohne daß es mir bis jetzt möglich gewesen wäre, eine direkte Benutzung derselben durch die Maler festzustellen.

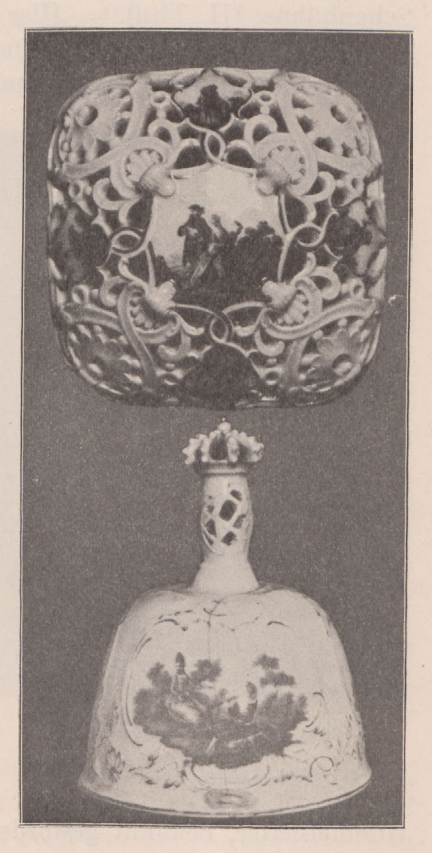


Abb. 63. **Unterteil eines Pompadours und Tischglocke.**
Herzogl. Museum.

Ebenso sind bis jetzt meines Wissens noch nicht nachgewiesen „Loutherbourgs Stiche mit Soldaten und Gauklern“ (491—501); auch kenne ich noch kein einziges Beispiel von der Wiedergabe einer Komödienszene nach Eisen, Gravelot oder Boucher, obgleich das Inventar nicht weniger als 45 Blatt (639—684) mit solchen „Begebenheiten aus Komödien“ enthielt.

Dagegen ist uns das, allerdings als solches nicht ohne weiteres zu erkennende, Bruchstück aus einer Komödienszene auf einer Fürstenberger Platte erhalten, das mit Benutzung eines Stiches des Augsburgers J. E. Nilson, jedoch ohne Rücksicht auf den ursprünglichen Zusammenhang, zu einem vollständig neuen Bildchen umgeschaffen wurde. Dieses stellt ein inmitten einer von einem Flüßchen durchzogenen Hügellandschaft an einem grabähnlichen Bau bei seinen Schafen sitzendes Hirtenpaar dar und ist nach einer Bezeichnung auf der Rückseite der rechteckigen Porzellanplatte von Georg Heinrich *Holtzmann* zu Fürstenberg am 23. Nov. 1767 gemalt (Abb. 65). Man

[1]) Hierher gehören wohl auch die Affendarstellungen auf Fürstenberger Porzellanen. So wird u. a. 1832 ein auf dem Porzellanlager zu Braunschweig befindliches Kaffeegeschirr „aus ganz alter Zeit mit Affen bemalt“ erwähnt, das an einen durchreisenden Engländer für 30 £ verkauft wurde.

muß schon eifrig suchen, bevor man den hier benutzten Stich im Werke Nilsons entdeckt. Denn nur das als Schäfer und Schäferin ausstaffierte Liebespaar ist es, das wir hier als Mittelgruppe einer figurenreichen Darstellung wiederfinden, die eine Szene aus Gottscheds Schäferspiel „Atalanta" illustriert und die erklärende Unterschrift trägt: „La dedaigneuse defaite par le dedain" — „Die durch Sprödigkeit überwundene Spröde." Herrn Prof. Gottscheds deutsche Schaubühne III. Theil." Hier sehen wir das Paar genau in derselben Tracht und Situation, nur daß die Dame als Atalante sich auf einen Bogen stützt, an dessen Stelle ihr der Porzellanmaler einen, wohl durch die bebänderten Stäbe der übrigen Akteurs nahe gelegten Hirtenstab in die Hand gegeben hat. Das mag dann weiter für den Künstler Anlaß zur Umwandlung jenes heroischen Paares in ein friedliches Hirtenpaar und damit zugleich auch zur Änderung der ganzen Umgebung geworden sein. So liefert auch dieses Bild wieder ein neues und besonders lehrreiches Beispiel für die Art der Verwendung solcher Stiche durch die Maler.

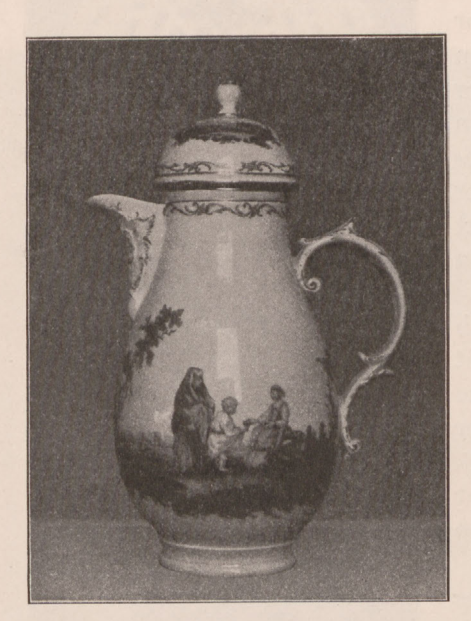


Abb. 64. **Kännchen mit Figurenbildern nach Leprince.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Nicht ganz so selten wie Komödienszenen erscheinen unter den Fürstenberger Figurenbildern Darstellungen aus der „Heiligen, Biblischen und Heidnischen (oder Götter-) Historie", von denen den Malern im Kunstinventar ebenfalls eine kleine Auswahl, vor allem Blätter von Nilson und Cochin, zur Verfügung stand. Von biblischen Darstellungen ist mir allerdings bis jetzt erst eine einzige, nämlich der, auf einem frühen Teller in Purpur ausgeführte Traum Jakobs von der Himmelsleiter, bekannt geworden (siehe Abb. 8); zahlreicher finden sich dagegen mythologische Darstellungen, besonders solche aus den Metamorphosen des Ovid, die mit über 100 Blättern im Inventar vertreten waren. Hierbei kommen an erster Stelle die hübschen Stiche aus der bei Prault in Paris während der Jahre 1767 bis 1771 erschienenen Ausgabe der Metamorphosen in Betracht, die für die Maler wie für die Modelleure auf Jahrzehnte hinaus eine oft benutzte Fundgrube gebildet haben. Auf diese Stiche gehen u. a. zwei fein gemalte „Tableaus" im Königl. Museum in Kassel zurück, und zwar das eine mit Pyramus und Thisbe, auf N. de Launays Stich in Bd. II, Tab. 49, das andere mit „Salmakis und Hermaphrodit" auf Massards Stich, ebenda, Tab. 51 (Abb. 66). Dagegen ist das nicht minder gut gemalte Parisurteil auf einer rechteckigen Porzellanplatte im Herzogl. Museum einer andern Quelle entlehnt, die indessen gleichfalls wohl französischer

Herkunft gewesen sein dürfte (Abb. 67). Wie schon eine Anzahl ähnlicher, auf solche Platten[1]) gemalter Bildchen oder von Rähmchen umschlossener „Tableaus", so trägt auch dieses Bild auf der Rückseite eine Künstlerbezeichnung, wonach es am 12. Oktober 1767 von A. J. *Stahn* gemalt wurde, einem Künstler, der 1766 noch unter den Lehrlingen, 1769 aber schon als Maler in den Listen aufgeführt wird.

Aus demselben Jahre 1767 sind uns noch drei weitere, ebenfalls mit den Künstlernamen versehene Bildchen erhalten, von denen das eine allerdings vorläufig nur literarisch bezeugt ist, da sich sein jetziger Aufbewahrungsort noch nicht hat ermitteln lassen. Es ist dies eine Porzellanplatte der ehemaligen Sammlung Minutoli zu Liegnitz, die nach J. Brinckmanns Beschreibung[2]) eine kieferne Tafel mit Astlöchern darstellte, auf der mit Oblaten ein auf Papier gemaltes Bildchen angeheftet war, das einen Hühner fütternden Knaben zeigte und von zwei an Nägeln hängenden Landschaftsbildern umgeben war. Auf der „Rückseite dieser äußerst fein" gemalten Tafel stand in großer, schwarzer Schrift „Pinxit Anthon Ernst Wilhelm Jungesblut. Fürstenberg den 23. Dezember 1767." Brinckmann bezeichnet dieses Werk des erst 1799 in Braunschweig verstorbenen Fürstenberger



Abb. 65. **Platte bemalt mit Schäferpaar von Holtzmann 1767.**
Herzogl. Museum.

Malers als ein Prachtstück, und kaum anders dürfte das Urteil über das zweite, hierher gehörige Bildchen im Besitze des Königl. Museums zu Kassel lauten, auf dem das Brustbild einer jungen Dame im leichten, pelzbesetzten Negligé mit einem Pintscher auf dem Arme dargestellt ist (Abb. 68). Die Anmut der Erscheinung und die ungezwungene Natürlichkeit verbinden sich hier mit der Feinheit der Malerei und Zartheit der Farbengebung zu einem Ganzen von hohem Reiz und lassen uns in J. H. *Eisenträger*, der dieses Bildchen laut Aufschrift zu Fürstenberg am 18. Oktober 1767 malte, einen Künstler von Geschmack und Geschicklichkeit

[1]) Wie solche Bildchen auf rechteckigen Platten wohl zumeist gerahmt zum Aufhängen, öfters wohl auch als Einlagen in Kästchen, Möbel usw. bestimmt waren, so dienten bisweilen auch ähnliche, größere Platten, die mit Blumen und Landschaften bemalt waren, als Einlagen für Tischchen. Ein Tischchen mit einer ovalen Platte dieser Art befindet sich z. B. in der Sammlung des Herrn A. Vasel in Beierstedt.

[2]) Erläuterungen zu dieser Sammlung (Breslau 1872, I. Teil, S. 58, Nr. 754).

erkennen, der sich den obengenannten Bildnismalern würdig an die Seite stellt[1]). Dasselbe Lob verdient endlich auch das dritte, wiederum auf einer viereckigen Tafel gemalte Bildchen dieser Reihe, das einem bekannten Magdeburger Sammler gehört, Figuren an einem Brunnen in einer Landschaft darstellt und die Bezeichnung „J. G. *Eiche* pinx d. 28 Sept. 1767“ trägt.

Die Gleichartigkeit dieser und der bereits erwähnten ähnlichen Bilder, sowie ihre jedesmalige Bezeichnung mit dem Namen des Künstlers und dem Jahr und Tag ihres Entstehens lassen außer Zweifel, daß sie sämtlich zusammengehören und aus einem bestimmten Anlaß oder zu einem bestimmten Zweck in jenen beiden Jahren 1767 und 1768 gemalt worden sind; man wird daher kaum fehlgehen, wenn man ihre Entstehung in Verbindung bringt mit den gerade damals aus Sparsamkeitsgründen geplanten bzw. ins Werk gesetzten Veränderungen, durch die der künstlerische Betrieb gewisse Einschränkungen erfahren sollte, die u. a. auch eine Reihe von Entlassungen und Übersiedelungen von Malern nach Braunschweig zur Folge hatten. Zu diesem Zwecke wird man, um sich hier ein Urteil über die Leistungen der einzelnen Künstler bilden und danach die weitere Entscheidung treffen zu können, Probearbeiten von ihnen verlangt haben, von denen uns, wie ich glaube, in jenen, gegenwärtig an verschiedenen Orten aufbewahrten Bildern, die man geradezu als eine Spezialität der Fabrik bezeichnen könnte, noch eine stattliche Zahl erhalten geblieben ist. Wenn sie auch, schon wegen ihres Charakters als Probearbeiten, keine völlig zuverlässige Vorstellung von den Leistungen jener Künstler im allgemeinen zu gewähren vermögen, können sie uns doch zeigen, was dieselben gelegentlich in einem besonderen Falle zu leisten imstande waren. Sodann aber



Abb. 66. **Tableau mit Salmakis und Hermaphrodit.**
Kassel, Königl. Museum.

---

[1]) Eine weitere Arbeit dieses begabten Porzellanmalers dürfte wohl ein aus seiner Kasseler Zeit herrührendes Bildnis des Landgrafen Friedrich II. von Hessen sein, das im Auktionskatalog der Sammlung C. H. Fischer-Dresden (Köln 1906) unter Nr. 1009 abgebildet ist, obwohl es hier als Porträt Herzog Carl Theodors von I. Henrici angeführt wird.

liefern sie uns auch einen Maßstab zur Beurteilung ihres übrigen Schaffens, und zugleich die Möglichkeit, durch genauere Vergleichung noch andere Arbeiten ihrer Hand unter den erhaltenen Fürstenberger Malereien feststellen zu können. So konnte schon mit Hülfe jenes bezeichneten Kasseler Bildes eine verhältnismäßig große Gruppe von Arbeiten des Geflügelmalers *Albert* zusammengestellt werden, und so läßt sich nunmehr auch das Werk des Figurenmalers *Holtzmann* auf Grund der, seinen Namen tragenden Tafel noch um einige weitere Arbeiten vermehren, nämlich zunächst um eine Reihe von z. T. in Berliner, z. T. in Braunschweiger Privatbesitz befindlichen Tellern, die mit Rocaillen in zartem Flachrelief fast völlig übersponnen und nur in der ausgesparten Mitte des Spiegels mit einem bunten Figurenbild, einem Schäferpaar in Nilsons Art, bemalt sind[1]) (siehe Abb. 19). Diese Bilder erinnern nämlich in der Auswahl und Zusammenstellung der Farben (eisenrot, blaßpurpur, gelb, graublau) wie in der fein konturierten Zeichnung und der Art der Malerei mit dünnem Farbenauftrag, reichlichen Lichtern und der in der Weise der Radierung behandelten Schattengebung so lebhaft an *Holtzmanns* bezeichnetes Bild, daß sie zweifellos ebenfalls von seiner Hand herrühren. Aus den gleichen Gründen glaube ich aber auch das feine Figurenbild auf einem ovalen Schälchen im Hamburger Museum (Abb. 69) sowie ein „Tableau“ im Dresdener Kunstgewerbemuseum, dessen Hauptgruppe, ein Liebespaar, jenem „Porte d'un Salon“ benannten Stiche Nilsons entnommen ist, demselben Künstler zuweisen zu müssen.



Abb. 67. **Platte mit Parisurteil, gemalt 1767 von Stahn.**
Herzogl. Museum.

Solche Feststellungen sind aber um so wichtiger, als uns über die Künstler und ihre Werke im allgemeinen entweder gar keine oder nur nichtssagende, vage Bemerkungen in den Akten überliefert werden. Was nützt es z. B., wenn wir erfahren, daß die Blumenmaler *Berger* und *Ziesler* ermahnt werden, geschickter und fleißiger zu sein, daß *Lips* wegen seiner Langsamkeit getadelt wird, *Holtzmann* und *Jungesblut* ebenfalls zu größerer „Hurtigkeit“ angehalten werden und daß endlich der Figurenmaler *Nerge* wegen seiner Faulheit auf halben Lohn gesetzt wird, weil er in einem Quartal nur einen einzigen Dosendeckel mit Figuren

[1]) Vgl. Brüning, Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts, Nr. 775/6.

und zwei Teller mit Landschaften bemalt habe? Bemerkungen solcher Art können vielleicht ein gewisses persönliches Interesse besitzen, bieten aber zur Beurteilung der künstlerischen Leistungen jener Maler, an der uns doch ungleich mehr gelegen sein würde, genau ebensowenig Anhalt wie gelegentliche Äußerungen über den Fleiß dieses oder jenes Künstlers. In dieser Hinsicht sind wir also lediglich auf ihre Arbeiten selbst angewiesen. Da aber deren Zahl, soweit es sich wenigstens um gesicherte handelt, bekanntlich nur gering ist, darf jede neu auftauchende Arbeit dieser Art von vornherein eines besonderen Interesses sicher sein. Das trifft z. B. auch auf ein kleines Brûle-parfum zu, das erst durch die im Kaiser-Franz-Joseph-Museum zu Troppau 1906 veranstaltete Ausstellung von europäischem Porzellan, die ja auch jene Figuren aus *Feilners* Komödiantenfolge zutage förderte, allgemeiner bekannt geworden, inzwischen aber in die Sammlung des Herzogl. Museums übergegangen ist. Dieses zierliche Gefäß, ein schon oben näher beschriebenes Modell, ist nämlich in seinen goldgehöhten Kartuschen mit zwei purpurfarbigen mythologischen Bildern in Bouchers Art bemalt, von denen das eine Venus und Adonis, das andere Leda mit dem Schwan darstellt (Abb. 70). Letzteres nun ist rechts unten in ganz feiner Schrift mit dem Namen des Malers „*Nerge*“ bezeichnet, der uns also in diesen beiden Bildchen Proben seiner Kunst hinterlassen hat, auf Grund deren wir behaupten dürfen, daß er trotz der ihm vorgeworfenen Faulheit doch ein recht geschickter und tüchtiger Maler gewesen sein muß. Ich glaube daher nicht fehl zu gehen, wenn ich gerade in diesem Maler den Schöpfer jener zwei fein gemalten mythologischen Tableaus im Königl. Museum zu Kassel erkenne, die zu den besten Figurenmalereien Fürstenbergs aus diesem Zeitraum gehören.



Abb. 68. **Damenbildnis, gemalt von Eisenträger 1767.**
Kassel, Königl. Museum.

Während wir so auf dem Gebiete der Formerei und Malerei eine rege Tätigkeit sich entfalten sehen, die sich ebensosehr im selbständigen Schaffen neuer Formen und Verzierungsweisen wie in der geschickten Übernahme und Umbildung fremder äußert, scheint die figürliche Kleinplastik, die am Ende der fünfziger Jahre so verheißungsvoll eingesetzt hatte, plötzlich mit Beginn der sechziger Jahre zu einem völligen Stillstand gekommen zu sein. Wenn man nämlich die schon erwähnten Verzeichnisse der Figurenformen auf Arbeiten

Feilners und *Rombrichs,* die hier allein in Betracht kommen, durchmustert, wird man unter jenen nur zwei, unter diesen aber keine einzige finden, die mit Sicherheit in diesem siebenten Jahrzehnt entstanden sein könnten.

Von *Feilners* Arbeiten sind es nur die beiden Genregruppen: Kind mit Ziegenbock (58) und zwei nackte Kinder mit Ziegenbock (59), die hier als Erzeugnisse des Jahres 1760 angeführt werden. Indessen läßt sich noch von einer weiteren Gruppe des Künstlers der Beweis erbringen, daß sie ebenfalls in den



Abb. 69. **Schälchen mit Figurenbild, wohl von Holtzmann.**
Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe.

sechziger Jahren angefertigt sein muß, nämlich von Nr. 101: „Dame und Chapeau stehend und sich umfassend. F. kopiert." Diese Gruppe, die einen Herrn[1]) im Zeitkostüm in tanzender Stellung neben einer Dame zeigt, um deren Hüfte er seine Rechte gelegt hat, während ihre eigene Linke auf ihres Tänzers Schulter ruht, befindet sich in der Sammlung des Herzoglichen Museums (Abb. 71). Sie ist in Biskuitporzellan ausgeführt und zwar nach einer Meißener Gruppe, die sich heute ebenfalls in jener Sammlung befindet und laut Bezeichnung am Sockel von der Hand des Modelleurs Lück [2]) herrührt. Beide zur Gattung der sogenannten Spitzen-

[1]) Chapeau = Herr, Tänzer; vgl. Goethe, Werthers Leiden (1787).

[2]) Über den Meißener Modelleur Lück vgl. meine „Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit", 1897, p. 75f.

figuren zählende Gruppen gehören zum alten Bestand des Museums und werden in einem, im Anfang des vorigen Jahrhunderts abgefaßten Verzeichnis S. 120 Nr. 201 und 202 aufgeführt, wobei es von Nr. 201 heißt „von Biskuit-Porzellan aus der Meißenschen Fabrik“ und von Nr. 202 „dieselbe Gruppe, welche zu Fürstenberg nach jener copieret ist“. Wann diese Kopie angefertigt wurde, erfahren wir aus einem, bei den Akten des Museums noch heute vorhandenen Brief, den Herzog Karl am 2. Oktober 1766 an den Kanonikus Höfer, den damaligen Vorsteher des Herzoglichen Museums, richtete und in dem er u. a. schreibt: „Ich überschicke hierbei übrigens noch zwei Groupen von Porcelaine, welche in Sachsen Biscuit genannt werden. Die kleinere ist Sächs- und die größere Fürstenberger porcelain Erde, und müssen solch für den Raub bewaret und sehr sauber damit umgegangen werden, damit von der gar feine Arbeit nichts abgebrochen werde.“ Aus diesem Schreiben geht mit Sicherheit hervor, daß die darin erwähnten beiden Gruppen mit den noch heute im Museum vorhandenen identisch sind; weiter aber ist ebenso sicher, daß auch die Fürstenberger Gruppe mit der unter Nr. 101 im „Werke“ *Feilners* angeführten identisch und also um 1766 von ihm nach jener Meißener Gruppe kopiert worden ist. Wir besitzen somit ein drittes, und zwar eigenhändiges Werk *Feilners* aus den sechziger Jahren, das als solches zur Beurteilung seiner künstlerischen Leistungen von ganz besonderer Bedeutung ist.



Abb. 70. **Brûleparfumväschen, bemalt von Nerge.**
Herzogl. Museum.

Vergleicht man nämlich diese Feilnersche Kopie mit ihrem Meißener Vorbild, so wird man, von dem geringen Größenunterschied abgesehen, zunächst und bei oberflächlicher Betrachtung kaum erhebliche Verschiedenheiten wahrnehmen. Erst bei genauerer Prüfung springen sie sofort in die Augen. Während nämlich die Meißener Gruppe völlig fehlerlos aus dem Brande hervorgegangen ist und an ihrer Oberfläche reinweiß und mattglänzend erscheint, zeigt die Fürstenberger zahlreiche starke Brandrisse und ein unreines, stellenweise gelbliches Weiß ohne jeden Glanz. Dazu kommt, daß die Figuren der erstgenannten Gruppe zierlicher, schlanker und enger zusammengeschlossen, die der Fürstenberger dagegen derber und weniger elegant bewegt erscheinen, wobei die — offenbar durch Werfen beim Brennen — stark einwärts gekrümmten Beine des Herrn besonders auffallend und unschön wirken. Diesen Mängeln stehen aber anderseits Vorzüge, wie die außerordentlich scharfe Modellierung und eine bis in die kleinsten Einzelheiten des zierlichen Spitzenrockes überaus sorgfältige Ausführung, gegenüber, Vorzüge, in denen die Fürstenberger Gruppe ihrem Vorbilde nicht nur völlig gleich, sondern sogar überlegen ist. Jene Mängel aber, die weniger dem Modelleur als vielmehr der Beschaffenheit der Masse und der ganzen Unvollkommenheit der Technik zur Last fallen, kennzeichnen ja, wie wir schon wiederholt bemerkten, fast alle Fürstenberger Porzellane aus dieser Frühzeit. Man wird daher gewiß nicht fehlgehen, wenn man sich aus ihnen auch jene auffällige Untätigkeit auf kleinplastischem Gebiet während der sechziger Jahre zu erklären sucht. Haben wir doch schon wiederholt aus *Feilners* eigenem Munde von den zahllosen Schwierigkeiten gehört, die sich ihm seinerzeit bei der Anfertigung seiner Bergleute entgegenstellten und die gewiß in

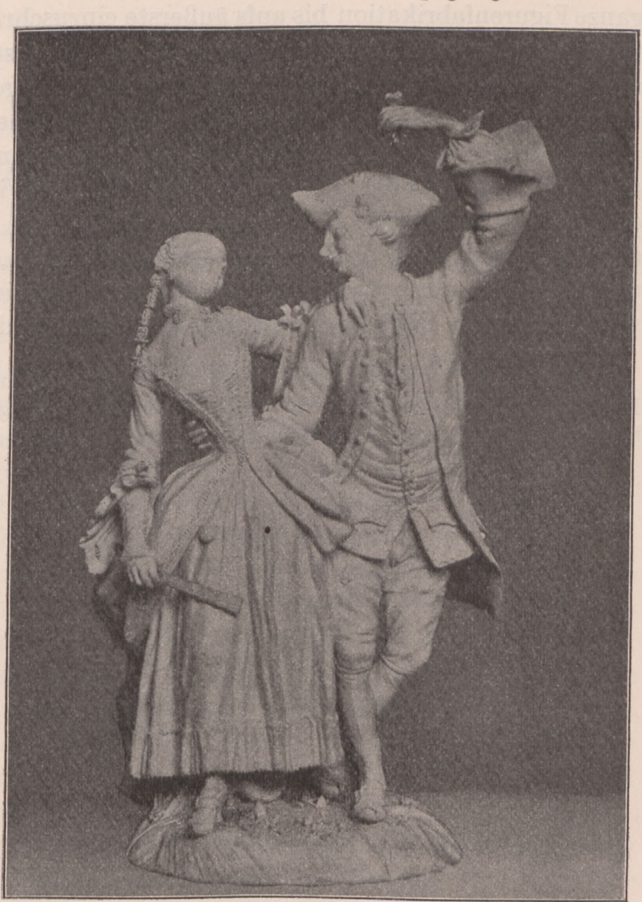
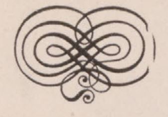


Abb. 71. **Tänzerpaar, modelliert von Feilner 1766.**
Herzogl. Museum.

erster Linie auf die Beschaffenheit der Porzellanmasse zurückzuführen waren. Man besaß eben damals noch keine, für zierliche Figuren und ähnliche Erzeugnisse der Kleinplastik geeignete Masse, die dem Feuer stand hielt und eine künstlerische Herstellung solcher Gegenstände in größerem Umfange erlaubte; man besaß sie aber offenbar auch in den sechziger Jahren noch nicht und sah sich daher genötigt, die ganze Figurenfabrikation bis aufs äußerste einzuschränken. Tierfiguren und daneben wohl auch eine Reihe mehr kunstgewerblicher Gegenstände oder sog. Galanterieartikel mögen damals *Feilners* hauptsächlichste Arbeiten gewesen sein, und ähnlicher Art waren wohl auch die schon oben näher beschriebenen Werke, die zu derselben Zeit aus *Rombrichs* Händen hervorgingen, der anfangs noch neben *Feilner* und später, als dieser gegen Ende 1768 wegen Faulheit und Widersetzlichkeit entlassen war[1]), eine Zeitlang als einziger Modelleur in Fürstenberg arbeitete. Daß daneben auch damals schon vereinzelt Büsten angefertigt wurden, ist wohl anzunehmen, obgleich es sich mit absoluter Sicherheit nicht mehr nachweisen läßt. Ihre eigentliche Blüte sollten indessen Büsten wie Figuren erst im folgenden Jahrzehnt erleben.

[1]) Über die weiteren Schicksale Feilners, der 1770 nach Mannheim, kurz darauf an die Frankenthaler Fabrik kam, wo er, 1775 zum Leiter aufgerückt, bis zu seinem Tode (1798) blieb, siehe E. Heuser, Mitteilungen des Histor. Vereins der Pfalz, Heft 29/30 (1907), S. 282 ff.



II. Die Blütezeit der Fabrik.

(Von etwa 1770 bis gegen 1790.)

Nachdem *Trabert*, der nach *v. Langens* Weggang die Direktion der Fabrik übernommen hatte, im April 1769 gestorben war, wurden bald danach zwei Männer zu seinen Nachfolgern berufen, die mit Ernst und Eifer den Schaden wieder gut zu machen suchten, den *Traberts* Unfähigkeit dem Unternehmen zugefügt hatte. Es waren dies der Bergrat *Kaulitz* und der Hüttenreuter Joh. Ernst *Kohl*, von denen jener zur Oberaufsicht über das ganze Werk, dieser zur technischen Leitung desselben bestimmt wurde. Mit ihrem Amtsantritt beginnt für die Fürstenberger Manufaktur zum ersten Male eine Periode ruhiger und stetiger Entwicklung, die etwa bis zum Tode *Kohls* (1790) andauerte und in technischer wie künstlerischer Hinsicht als ihre eigentliche Blütezeit betrachtet werden kann.

Durch eine Reihe segensreicher Neuerungen suchte man zunächst wieder Ordnung in die verworrenen Verhältnisse zu bringen. So wurden u. a. regelmäßige Beratungen der Meister und Beamten abgehalten, bei denen die besten Leistungen ausgestellt und besprochen zu werden pflegten, und ferner wurden statt der bisherigen festen Monatslöhne Stück- und Akkordlöhne eingeführt, zwei Neuerungen, deren Nützlichkeit sich in der Folge durch die Hebung der künstlerischen Leistungsfähigkeit wie durch den erhöhten Fleiß des Personals in gleich erfreulicher Weise bemerkbar machen sollte.

Sein Hauptaugenmerk aber richtete *Kohl* von Anfang an auf die Verbesserung der Masse, die seit 1765 im wesentlichen aus Lenner Ton bestand und, da dieser ungereinigt zur Verwendung kam, fast unausgesetzt zu Klagen Anlaß gab. Dank seiner Energie und seinem rastlosen Eifer gelang es ihm, nicht nur die Porzellanmasse erheblich zu verbessern[1]), sondern auch die mannigfachen Schwierigkeiten, die sich bisher beim Brennen ergeben hatten, zu beseitigen, so daß man seit etwa 1770 in Fürstenberg ein Porzellan zu erzeugen imstande war, das dasjenige des

[1]) Neben der gewöhnlichen Masse wird im Preisverzeichnis von 1785 auch eine sogenannte Zuckermasse erwähnt, in der u. a. Medaillonbildnisse angefertigt wurden. Es ist dies eine Masse, die, kristallinischer und durchsichtiger als das gewöhnliche Biskuitporzellan, wohl durch Zusatz von glasartigem Gestein erzielt wurde. Aus dieser Masse wurden u. a. auch kleine Büsten angefertigt, von denen sich einige im Herzoglichen Museum befinden. Vgl. auch Zais, Die kurmainzische Porzellanmanufaktur zu Höchst, S. 60.

vorausgegangenen Jahrzehnts bei weitem übertraf und sich deshalb ebensosehr für Gebrauchs- und Luxusgeschirre, wie besonders auch für feinere Kunstarbeiten eignete.

Die nächste und wohl bedeutsamste Folge war, daß nunmehr auch die figürliche Kleinplastik, die ja bisher, hauptsächlich wegen der schlechten Beschaffenheit der Masse, noch zu keiner rechten Entfaltung hatte gelangen können, einen kräftigen Aufschwung nahm[1]). Eine kleine Schar geschickter und fleißiger Modelleure, unterstützt von geübten Formern, entfaltet jetzt eine rege Tätigkeit, indem sie in dem knappen Zeitraum von etwa einem Jahrzehnt den weitaus größten Teil aller Figurenmodelle fertigt, die überhaupt aus der Fürstenberger Manufaktur hervorgegangen sind.

Der älteste aus dieser Künstlerschar war der oben erwähnte Johann Christoph *Rombrich*, der zwar bereits seit 1758 neben *Feilner* als Modelleur beschäftigt war, dessen eigentliche Tätigkeit aber erst mit Beginn der siebziger Jahre einsetzte und erst mit seinem 1794 erfolgten Tode ihr Ende fand. Wohl nicht allein seines Alters und seiner Erfahrung, sondern gewiß auch seiner Tüchtigkeit[2]) wegen dürfte *Rombrich* verhältnismäßig früh — er führte ihn schon 1762 — den Titel eines Inspektors bei der Porzellanfabrik erhalten haben, der ihm ein erhöhtes Ansehen und eine bevorzugte Stellung im Kreise seiner übrigen Kollegen verlieh.

Zu diesen gehörte ferner Anton Carl *Luplau*, der, wie *Rombrich*, aus Blankenburg gebürtig und zuerst als Former[3]), später als Poussierer, und zwar anfänglich unter *Feilners* Leitung, tätig war. Wie schon sein älterer Bruder, der Maler *Luplau*, war auch er, durch die Aussicht auf reicheren Gewinn verlockt, 1765 heimlich entwichen, sehr bald aber reumütig nach Fürstenberg zurückgekehrt und von neuem dort beschäftigt worden. Denn Stegmann irrt, wenn er glaubt, *Luplau* sei zur Strafe für seine Untreue zunächst in das Herzogl. Leibregiment gesteckt worden, wobei er dann während seines Aufenthaltes in Braunschweig Gelegenheit gehabt habe, sich beim Hofbildhauer Oden in der Bildhauerei und Modelleurkunst weiter auszubilden. Tatsächlich nämlich begegnet uns *Luplaus* Name in den nächsten sechs Jahren sowohl in den Akten wie in den Boffzener Kirchenbüchern Jahr für Jahr, so daß kein zwingender Grund zu jener Annahme besteht. *Luplau* scheint vielmehr sofort oder wenigstens bald nach seiner Rückkehr wieder angenommen und dann ohne weitere Unterbrechung bis 1776 tätig gewesen zu sein. In diesem Jahre aber entfloh er abermals und begab sich, den Spuren seines Bruders folgend, nach Kopenhagen, wo er an der dortigen Königl. Porzellanfabrik in der Stellung eines Modell-

[1]) Der folgende Abschnitt wurde bereits in etwas verkürzter Fassung und ohne die Verzeichnisse der Figurenmodelle abgedruckt im Braunschweig. Magazin 1906, Nr. 7-8.

[2]) R. scheint auch, falls es sich hier nicht um ein anderes Mitglied dieser Familie handelt, als Edelsteinschneider Bemerkenswertes geleistet zu haben, da er, wie aktenmäßig überliefert ist, 1772 den Auftrag erhielt, die Bildnisse der ganzen herzoglichen Familie in Carneol zu schneiden.

[3]) Als solcher wird er unter den 1762 vorübergehend in Braunschweig befindlichen Fürstenberger Fabrikanten erwähnt.

meisters bis zu seinem Tode (1795) in gleich erfolgreicher Weise wie zu Fürstenberg gewirkt hat[1]).

Zu diesen beiden Modelleuren kam im August 1769 als dritter ein Franzose namens *Desoches*, der indessen schon nach kaum fünfjähriger Tätigkeit im Jahre 1774 Fürstenberg wieder verließ, ohne daß über seine Herkunft und späteren Schicksale weiteres zu ermitteln gewesen wäre.

An seine Stelle scheint bald darauf Carl Gottlieb *Schubert* aus Gräbel im Fürstentum Schweidnitz getreten zu sein. Denn obwohl Stegmann dessen offizielle Tätigkeit erst im Frühjahr 1778 beginnen läßt, wird ihr Anfang doch um wenigstens drei Jahre früher anzusetzen sein, da sich in den Fürstenberger Formenverzeichnissen mehrere Arbeiten dieses Modelleurs schon aus den Jahren 1775 bis 1776 mit Sicherheit nachweisen lassen. Es scheint demnach, und dahin dürfte wohl auch Stegmanns Angabe zu berichtigen sein, daß *Schubert* zunächst auf Probe und erst von 1778 ab mit fester Anstellung in Fürstenberg beschäftigt gewesen sei. Dagegen muß es ungewiß bleiben, ob er, wie man aus einer weiteren Zahl von in derselben Quelle angegebenen Werken schließen könnte, auch schon 1774 dort gearbeitet habe. Jedenfalls aber blieb er, wenn auch während seiner letzten Jahre augenscheinlich nur wenig beschäftigt, bis 1804, seinem Todesjahr, bei der Fabrik als ihr letzter bedeutender Vertreter in der Kunst des Modellierens.

Denn der in den achtziger Jahren noch neben ihm tätige *Hendler*, der, wie aus einem 1781 aufgestellten Personalverzeichnis[2]) hervorgeht, aus Meißen stammte und, wie Berling[3]) berichtet, 1769 dort entlassen und zunächst nach Wien gegangen war, gehörte offenbar nur wenige Jahre, wahrscheinlich von 1780 bis 1785, zum Künstlerpersonal der Fabrik, doch hat er in diesem kurzen Zeitraum wenigstens einige größere Gruppen von einer gewissen Eigenart geschaffen, die in der Kleinplastik Fürstenbergs eine besondere Stelle einnehmen.

Diese fünf Modelleure waren es, die hauptsächlich im achten Jahrzehnt an der Fürstenberger Manufaktur beschäftigt waren und deren Leistungen wir nunmehr mit Hilfe der noch vorhandenen Formenbücher und der auf uns gekommenen Arbeiten ihrer Hand etwas genauer betrachten wollen; zuvor aber noch ein Blick auf jene Formenbücher.

Im Besitze der Fabrik befinden sich nämlich noch gegenwärtig drei handschriftliche Verzeichnisse der von ihr gefertigten Gruppen und Figuren, die sämtlich erst nach 1770 aufgestellt sind und heute, wo der Bestand an diesen Sachen sehr zusammengeschmolzen und bei seiner weiten Zerstreutheit schwer zu übersehen ist, die wichtigste und, sozusagen, einzige Quelle für unsere Kenntnis von den Leistungen Fürstenbergs auf dem Gebiete der Kleinplastik überhaupt bilden[4]).

---

[1]) Vgl. E. v. Ubisch im Kunstgewerbeblatt N. F. V., S. 211 ff.

[2]) Vgl. Beilage III im Anhang.

[3]) Das Meißener Porzellan und seine Geschichte S. 138, Anm. 319.

[4]) Vorausgeschickt sei, daß diese drei Verzeichnisse nicht alle in Fürstenberg entstandenen Figurenmodelle enthalten; so fehlen z. B. außer den Komödianten Feilners auch zwei Folgen

Das erste dieser drei Verzeichnisse, das wir der Kürze halber mit I bezeichnen wollen, scheint in den siebziger Jahren, vielleicht schon 1770, begonnen zu sein, da es als einzige Zeitbestimmung gerade dieses Jahr enthält. Es umfaßt sowohl „Formen zu allerhand Geschirr" — siehe Beilage I im Anhang — als auch „Figuren-Formen" und zwar von letzteren 201 Nummern, die jedoch nicht in fortlaufender Folge angeführt, sondern, mit Ausnahme der Tiere, die nach einer großen und einer mittleren Sorte unterschieden sind, nach ihren Höhenmaßen in sieben verschiedene Gruppen, mit Nr. A oder 1 (Höhe bis zu 3″) beginnend und mit Nr. G. oder 7 (Höhe bis zu 11—12″) endigend, zusammengefaßt werden. Bei den meisten ist außerdem die Zahl der zu jeder Form gehörigen Stücke sowie öfters auch der Name des Modelleurs, und gelegentlich wohl auch das von ihm benutzte fremde Modell angegeben.

Das zweite Verzeichnis (II), das den Titel führt „Verzeichniß der Figuren, Thiere und Vögel bey hiesiger echten Porzellan-Fabrick zu Fürstenberg" ist im Juni 1782 aufgestellt; doch enthält es nur Eintragungen bis zum Jahre 1780 und zwar im ganzen 331 Nummern, darunter die bereits in I erwähnten, zu denen noch einige andere kommen, die nach Angabe des damaligen Faktors *Schulze* erst nach der Aufstellung dieses Verzeichnisses angefertigt wurden. Die äußere Anordnung nach der Formengröße, sowie die Angabe der Formenstückzahl, des Namens der Modelleure usw. entspricht — von den letztgenannten, noch nachträglich angefertigten, die nur nach ihrer Formengröße zu Gruppen vereinigt sind, abgesehen — vollkommen dem Verzeichnis I; doch ist bei den Tieren noch eine „kleinste Sorte" hinzugekommen und zugleich werden die in I noch fehlenden Vögel nach einer großen und kleinen Sorte unterschieden. In diesem Verzeichnis begegnen auch zahlreiche Daten, mit deren Hülfe die Entstehungszeit einer ganzen Reihe von Modellen sich feststellen läßt. Da außerdem auch die Namen der verschiedenen Modelleure häufiger und genauer angegeben werden, erhalten wir auch bezüglich der Urheberschaft der einzelnen Arbeiten eine bessere Auskunft als in I.

Am weitesten, nämlich bis zum Jahre 1790, reicht das dritte, 1771 begonnene Verzeichnis (III), das die Aufschrift trägt: „Journal So über die Sämdlichen Figuren Büsten Portraits Reliefs Wie auch über Vögel Tiere Vasen geführt worden. Fürstenberg 1771." Allerdings ist dieses Verzeichnis nicht ganz lückenlos, da die Gruppen A (1), B (2) und D (4) vollständig fehlen, während die zu Gruppe E (5) gehörigen Nummern zum größten Teil entweder ebenfalls fehlen, oder an falscher Stelle, nämlich in Gruppe C (3), eingeschaltet sind. Dazu kommt, daß es mancherlei fehlerhafte und unrichtige Eintragungen enthält und auch sonst den Eindruck macht, als ob es ziemlich flüchtig und ungenau abgefaßt sei. Da endlich auch seine Angaben über Daten, Modelleure usw. vielfach von denen des Verzeichnisses II

der Jahreszeiten, die als Figuren in der Zeittracht bzw. als Chinesen mit Schalen vor sich Berliner Modellen nachgebildet sind. Von beiden Folgen besitzt das Herzogl. Museum Beispiele.

abweichen, dürfte gerade diesem Verzeichnis bezüglich seiner praktischen Benutzbarkeit ein bedingter Wert beizumessen sein. Immerhin gibt es, in Verbindung mit den beiden andern, gewisse Anhaltspunkte für die Entstehungszeit einzelner Modelle sowie für deren Urheber.

Was daher im folgenden über das Gesamtwerk eines jeden der obengenannten Modelleure zusammengestellt ist, darf als das Ergebnis einer sorgfältigen Prüfung aller drei Verzeichnisse sowie einer kritischen Vergleichung ihrer Angaben mit den noch erhaltenen Werken selbst angesehen werden, wobei jedoch in solchen Fällen, wo bei schwankender Überlieferung des Textes kein sicheres Resultat erzielt werden konnte, von einer weitläufigen Erörterung abgesehen und nur in einer kurzen Bemerkung hierauf hingewiesen wurde.

Wir beginnen mit *Rombrich*, indem wir zunächst dessen Arbeiten, soweit sie dem hier in Rede stehenden Zeitraum angehören, in der Reihenfolge ihrer Nummern, mit denen sie in den Formenverzeichnissen versehen sind, sowie mit Angabe ihrer Größenbezeichnung und, wo das festzustellen war, des Jahres ihrer Entstehung aufführen.

I. Sichere Arbeiten Rombrichs.

17. Angelnder Fischer	A (1)*)	1770?	*) Höhe bis zu 3 Zoll.
18. Ein Schmied	„	„	
23—35. Amoretten in verschiedener Verkleidung, als Sackpfeifer, Läufer, Doktor, Tänzerin mit Reifrock, Koch, Commandeur, Duellant, mit Muff[1]), Pole, Apotheker[2]), Cavalier[3]), Stutzer[4])	B (2)*)	1772/3	*) Höhe bis zu 4 Zoll.
39. Cupido als Tambour	B (2)	„	Vgl. auch 39. 234. 237/8. 248.
61/4. Die 4 Jahreszeiten, nach sächs. Modell	D (4)	1774/5	
65/66. Schäfer u. Schäferin, „alt Façon“ } nach sächs. Modell			[1]) mit der Pistole. } abweichende Lesarten.
67/68. Gärtner u. Gärtnerin } nach sächs. Modell	D (4)	1774/5	[2]) als Polack.
69/70. Desgl. „neue Façon“ } nach sächs. Modell	„	„	[3]) als Perücken-macher.
71. Mädchen, Hühner fütternd, nach sächs. Modell	„	„	[4]) als petit maître.
72/8. Sieben „musikalische Affen“, nach sächs. Mod.	„	„	
79/80. Galanteriekrämer und -krämerin, nach sächs. Mod.	„	„	
81. Mönch, eine Frau im Stroh tragend, nach sächs. Mod.	„	„	
100. Ruthengänger, aus der Folge der „kleinen Bergleute“	C (3)*)	„	*) Höhe bis zu 5 Zoll; bezüglich der weiteren Größenangaben siehe die Liste der Feilnerschen Arbeiten.
116. Venus (Amor an der Hand führend)	F (6)	1773/4	
117. Flora	„	„	
118. Diana (mit Hund neben sich)	„	„	
139. Herzog Carl zu Pferde	G (7)	1757/8	
160. Leithund. Mittlere Sorte.			
161. Stehendes Schaf. Desgl.			

162. Springender Hase. Desgl.			
166. Liegendes Schaf. Kleinste Sorte.			
167. Stehender Ziegenbock. Desgl.			
168. Desgl. „			
169. Ziegenbock mit Hund „			
172. Sitzende Gans u. „Compagnon“. Kl. Sorte		1772/3	
180. Puterhahn u. „Compagnon“. Desgl.			
183/4. Bettler u. Bettlerin, nach Elfenbein-Modell	D (4)	1775/6	183a. Jupiter (nach and. Lesart).
204. Scapin mit Hut in der Hand	C (3)	1772	
212. „Herkules mit dem 7köpfig. Drachen“..	G (7)	?	184. „Merkur mit dem Adler“ (n. a. L.).
219. Nackte Venus auf Postament, nach Braunschweig. Holzmodell	„	?	Bacchus oder Ganymed (n. a. L.).
220. Desgl. mit Becher in der Hand („d. Bacchus vorst.“)	„	?	
221. Atlas mit der Kugel	„	1772	
234. Cupido als Bergmann..................	B (2)	1773	
235. Mann mit Gans unter dem Arm	„	„	
236. Schäfer u. Schäferin..................	„	„	
237. Cupido als Bettler	„	„	
238. „ „ Schornsteinfeger	„	„	
241/4. Die 4 Jahreszeiten „als nackte Kinder“ mit Postament	„	„	Ohne Postament zu A (1) gehörig.
245. Stehender Mohr	G (7)	1757/8?	
248. Cupido als Jäger.......................	B (2)	1773	
252. Eine Kinderwärterin („Frau mit Kind sitzend“) (vgl. 107 „ein Kaffeetisch“ v. Desoches)	E (5)	1773	252b. Amor und Psyche (n. a. L.).
257. „Ein Türk oder Algirer“...............	D (4)	1775/6	
259. Figur mit Flügeln, die Zeit vorstellend (oder Todesengel?)......................	E (5)	1774	
260. Herzog Carl mit dem Wappen „Rombrich inv.“	F (6)	1774	262 u. 267 wohl identisch.
262. Mann mit Flöte u. Waldhorn	B (2)	1774	
267. Desgl.	„	„	
269. Bäuerin mit 2 Körben Federvieh.......	C (3)	1774	
289. Atlas mit der Muschel	G (7)	1773	
293. Mezetin, eine sich streckende Figur	C (3)	1775?	
295. Mädchen mit Ziege	D (4)	1778	
297. Junge auf Ziegenbock steigend	„	„	
299. Schwan mit „Compagnon“. Große Sorte			
308. Finke mit „Compagnon“. „			
309. Gimpel mit „ „			
310. Kanarienvogel mit „Compagnon“. „			
311. Sitzender Cupido	B (2)	1774?	
312. Baumläufer. Große Sorte.			
326. Herkules, Venus, Cupido „im Dreieck“..	F (6)	1779/80	
333. Eisvogel. Große Sorte	„	„	
343. Mann mit der Baßgeige..............	C (3)	1781	

348. Mädchen mit Vogelnest („ein Mädchen mit Vogel in d. Schürze“).............	E (5)	1781/2	
349. Junge dazu, als Gärtner („Kerl mit Spaten“)	„	„	

II. Zweifelhafte Arbeiten Rombrichs[1]).

43. Nacktes Kind, einen Hund fütternd....	C (3)	1772/3	Von Rombrich oder Desoches?
44/5. Tanzender Bacchus u. Tänzerin hierzu. Sächs. Kopie.........................	„	„	Von R. oder Luplau?
46/9. Die 4 Jahreszeiten, auf Postament sitzend, als Kinder. Sächs. Kopie	„	„	Von R. oder Luplau?
60. König Midas („Afrikanischer König“ n. a. L.), nach sächs. Modell.........	D (4)	1774/5	R. oder Luplau?
87/8. Tänzer u. Tänzerin, nach sächs. Mod.	„		R. oder Desoches?
156. Eine Fischotter. Mittlere Sorte........			R. oder Feilner?
171. Sitzende Ente mit „Compagnon“. Kleine Sorte..................................	„	1772/3	R. oder Luplau?
173/9. Vögel. Kleine Sorte. Vgl. unter Luplau			Desgl.
208. Marc Aurel zu Pferde	F (6)	1773	R. oder Desoches?
224. „Putzmacherin („mit hohem Kopfputz“) am runden Tisch mit einem Kopfzeug beschäftigt“..............................	E (5)	1773	R. oder Luplau?
253. „Alte, welche flöht“ (identisch mit der „Flohsucherin am Nachttisch“)	C (3)	1773/4?	Desgl.
270. Doktor Balvarel aus d. Komödie (mit groß. Hut, beide Hände vorstreckend u. ein Paar Handschuhe in den Gürtel steck.)	C (3)	1775	Desgl.
282. Colombine mit der Larve in d. Hand....	„	„	Desgl.

Einige Arbeiten dieser letzten Gruppe, wie z. B. die Nummern 43, 44/45, 60, 87/88 und vielleicht auch 156, 171, 173 bis 179, wird man aus inneren wie äußeren Gründen mit ziemlicher Sicherheit für *Rombrich* in Anspruch nehmen dürfen, während für andere, wie Nr. 253, 270, 282, aus ähnlichen Gründen wohl nur *Luplau* als Modelleur in Betracht kommen kann. Bei den übrigen aber wird die Frage nach dem Urheber ungewiß bleiben müssen, so daß diese Arbeiten bei der Beurteilung des Gesamtwerkes des Künstlers ein- für allemal ausscheiden.

Aus diesem Gesamtwerk heben sich schon durch ihre Zahl drei Gruppen scharf heraus, nämlich die Amoretten, die Tiere und die Kopien, und zwar zunächst die nach sächsischen Modellen und sodann die nach Werken der Kleinplastik in Elfenbein, Holz und Bronze.

Nicht weniger als 18 Figürchen von Amoretten in den verschiedensten Verkleidungen und menschlichen Beschäftigungen hat *Rombrich*, offenbar angeregt durch die zahllosen ähnlichen Figürchen Meißens, modelliert und damit für Fürsten-

[1]) d. h. solche, bei denen auf Grund unsicherer Überlieferung die Urheberschaft nicht feststeht, da außer dem zuerst Genannten auch noch ein anderer Modelleur in Frage kommen kann.

berg ein gegenständlich wie geistig verwandtes Gegenstück zu jenen Meißener Statuetten Kändlers geschaffen. Freilich können diese Fürstenberger Amoretten nicht mit der leichten Eleganz und lebendigen Frische ihrer Vorbilder wetteifern, da sie nicht nur derber und plumper in Formen und Gebärden, sondern auch nüchterner und, sozusagen, hausbackener in ihrem ganzen Tun und Treiben erscheinen. Es fehlt eben den meisten jener Zug drolliger Schelmerei, der die Meißener Figürchen so liebenswürdig und anziehend macht. Trotzdem sind auch unter ihnen viele von hohem Reiz, und da, wo die Hand eines geschickten Formers den Absichten des Modelleurs feinfühlig entgegenkommt, auch von vollendeter künstlerischer Durchbildung (Abb. 72). Jedenfalls waren diese Amoretten ein für Fürstenberg neues Genre, das erst *Rombrich* in der dortigen Plastik heimisch gemacht und ausgebildet hat.



Abb. 72. **Amorette mit Schminktopf und Puderquaste, von Rombrich.**
Herzogl. Museum.

Anders verhält es sich mit jener zweiten Gruppe seiner Arbeiten, den Tierfiguren, Vierfüßlern und Vögeln, die ja schon während der fünfziger Jahre von *Feilner* und neben ihm von *Rombrich* selbst in größerer Zahl gefertigt und daher für Fürstenberg nichts Neues waren. Ja es scheint sogar, als ob die sämtlichen Tierfiguren, die aus des letzteren Hand hervorgegangen, mit wenigen Ausnahmen gerade jener ersten Schaffensperiode des Künstlers angehörten, und daß er später, vermutlich weil inzwischen die Liebhaberei an solchen Darstellungen aufgehört hatte, diese überhaupt nicht mehr oder nur noch ganz vereinzelt ausgeführt habe.

Dagegen nehmen jetzt in den siebziger Jahren einen verhältnismäßig breiten Raum in seinem Schaffen die Kopien, und zwar vor allem diejenigen nach Meißener Modellen, ein, von denen ich die vier Jahreszeiten (Nr. 61—64), Schäfer und Schäferin, Gärtner und Gärtnerin (Nr. 65—68), Mädchen, Hühner fütternd (Nr. 71), die sieben musikalischen Affen (Nr. 72—78), Galanteriekrämer und -krämerin (Nr. 79—80) sowie endlich die satirische Gruppe eines Mönchs, der eine Frau im Stroh auf dem Rücken ins Kloster schafft (Nr. 81) nenne, Arbeiten, die in den Formenverzeichnissen sämtlich mit der Angabe „nach sächsischem Modell" versehen sind.

Allein *Rombrich* hat sich nicht nur auf die Nachbildung von Meißener Figuren beschränkt, sondern seine Kopistentätigkeit auch auf gewisse Werke der Klein-

kunst in den damaligen Sammlungen des Herzoglichen Museums ausgedehnt. Zu solchen Arbeiten des Künstlers, die weiter unten in größerem Zusammenhang noch einmal erwähnt werden sollen, gehören die Nummern 183/4 Bettler und Bettlerin, für die er Elfenbeinfiguren, jedoch in freier Weise, benutzte, ferner Nr. 219 Venus auf Postament, die er nach einem Holzschnitzwerk formte, sowie endlich Nr. 208 Reiterstatuette Marc Aurels, für die zweifellos die Statuette Nr. 35 in der Sammlung der Renaissancebronzen des Museums das Vorbild abgegeben hat.

Endlich scheint *Rombrich* auch gelegentlich Modelle *Feilners* aus dessen beiden Folgen der Bergleute und italienischen Komödianten kopiert zu haben[1]). So fertigte er z. B. einen Ruthengänger (Nr. 100), der zu jener von seinem Kollegen *Luplau* nach den alten Feilnerschen Modellen kopierten Folge der kleinen Bergleute gehörte, und weiter werden die Figuren eines Scapins (Nr. 204) und Mezetins (Nr. 293) als seine Arbeiten angeführt, in denen es nahe liegt, Nachbildungen von Figuren aus jener zweiten Folge Feilnerscher Modelle zu erkennen, die wiederum zum größten Teil von *Luplaus* Hand herrührten. Daß er auch sonst in künstlerischen Beziehungen gerade zu diesem Modelleur gestanden, beweist dessen Gruppe Herkules, Omphale und Kupido, die *Rombrich* in der Weise umformte, daß er die drei Figuren, die bei *Luplau* nebeneinander stehen, zu einer Art Rundgruppe umkomponierte, indem er sie in Dreiecksform aufstellte.



Abb. 73. **Herzog Carl mit Wappenschild, mod. von Rombrich 1774. Moderne Ausformung.** Braunschweig, Privatbesitz.

So dürfte bei einer kritischen Betrachtung seiner Arbeiten im ganzen nicht allzuviel an wirklich selbständigen und originalen Leistungen übrigbleiben, da eine beträchtliche Zahl seiner Modelle durch fremde Vorbilder angeregt oder beeinflußt war und nur wenige, darunter an erster Stelle die Statuette Herzog Carls I. mit seinem Wappenschild (Nr. 260) (Abb. 73), die ausdrücklich mit „Rombrich inv.“ bezeichnet ist, sowie die Reiterstatuette desselben Herzogs (Nr. 139) als seine eigene Erfindung gelten dürfen. Indessen war ja, um das von vornherein zu betonen, Selbständigkeit und Originalität überhaupt nicht die starke Seite der Fürstenberger Modelleure; denn

[1]) Daneben hat er auch in seiner Gruppe einer „Kinderwärterin“ (252) jene ältere Frau mit dem Kind auf dem Schoß kopiert, die uns in Desoches großer Gruppe einer Familie am Kaffeetisch (siehe unten) begegnet.

auch *Luplau* verfügte, wie man schon aus der folgenden Zusammenstellung seiner Werke sehen kann, vielleicht in noch geringerem Maße über beide.

I. Sichere Arbeiten Luplaus.

19. Frau, Hühner fütternd	A (1)	1770	
36. Guitarrespielerin („Tänzerin mit der Laute“ n. a. L.*)	B (2)	1772/3	*=Nach anderer Lesart.
37. Geiger („Tänzer mit d. Violine“ n. a. L.).	„	„	
38. Gänseträger mit Korb	„	„	
50/57. Kleine Bergbande: Haspelknecht, stehender Bohrhauer, Schrämmer, Karnläufer, stehender Flötzarbeiter, Markscheider, Bergoffizier, Zweimännerbohrer.	C (3)	1772/3	Vergl. 188/9.
103. Zwei Verliebte sitzend. S (= sächs.) Cop.	E (5)	1771 ?	
104. Zwei Verliebte mit Harlekin. Desgl.	„	„	
105. Bacchus auf dem Faß. Desgl.	„	„	
113. Waldgott Pan mit Flöte	F (6)	1773/4	
114. Mercurius	„	„	
115. Apollo	„	„	
119. Sultan mit Mohren	„	„	
120. Sultanin mit Sklavin	„	„	
188. Ein Stuffarbeiter. Vgl. 50/57	C (3)	1772/3	
189. Ein „Zersetzer“. Vgl. 50/57	„	„	„Jupiter“ (n. a. L.).
190. Tänzer	A (1)	1773 ?	
191. Sitzender Pfeifer (Hirte?)	A (1)	1773 ?	
192. Tänzerin, vergl. 190	„	„	
195. Hirte mit Frau, die eine Kuh melkt	„	1771	
202. Dame u. Chapeau stehend, sich umfassend, vergl. 101 unter Feilners Arbeiten	E (5)	1771	
205. Altteutscher Soldat, mit Tierfell bekleidet. „cop. nach Modell“.	„	1772	
206. Desgl. mit Wurfspieß. Desgl.	„	„	
211. Altrömischer Soldat auf Schild sich lehnend („mit Spieß“ nach anderer unsicherer Lesart). Desgl.	„	„	
213. Jägergruppe	C (3)	1773/4 ?	214a. Venus stehend } n. a. L.
214. Nackte Frau, Venus vorstellend. „Nach Modell“	E (5)	1772 ?	214b. Venus liegend } n. a. L.
215. Musikalische Schäfergruppe	C (3)	1773/4	
216. Jude mit Leyer	B (2)	1772/3 ?	
217. Liebesgruppe	„	1773/4	
218. Jäger mit Hund	„	1772/3 ?	„Medici Venus stehend“ (n. a. L.).
222. Russischer Marketender „nach Modell“	E (5)	1772 ?	„Eine russische Frau“ (n. a. L.).
223. Desgl. desgl.	„	„	„Eine russische Marketenderin (n. a. L.).
225. Alter russischer Limonadenhändler mit Krug und Glas	E (5)	1773	

226. Alte russische Limonadenhändlerin......	E (5)	1773	
227. Frau, das „Feuer“ vorstellend..........	A (1)	1773?	
228. Russische Dame mit Kind an d. Hand..	E (5)	1773	„Orientalin“ (n. a. L.).
229. Die Fama mit Posaune	B (2)	1772/3?	
230. Gärtnermädchen	„	„	
231. Gärtner „compagnon“	„	„	
232. Hühnermädchen.......................	„	1773	
233. Frau mit Hahn unter d. Arm..........	„	„	
239. Japan. Mannsfigur mit Affen..........	„	„	
240. Japan. Frauenfigur mit Papagei........	„	„	
246. Ein Dukatengacker	„	„	
244. Stehende Venus auf Postament.........	C (3)	1773	
249. Stehender Bacchus auf Postament......	„	„	
250/1. Erdteile „nach dem Kasslischen Modell kopiert“	D (4)	1775	
254. Eine sich lausende Mannsfigur, sitzend..	C (3)	1774	
255/6. Stehender Bergmann als Leuchter nebst Gegenstück...........................	F (6)	1758	
261. Pantalon mit langem Bart u. Mantel „copirt“	C (3)	1775	
263/5. Frühling, Sommer, Herbst „nach französisch Stück copiret“.	„	1774	
266. Pantalone mit langem Mantel usw.......	C (3)	1775	vergl. S. 10.
268. Der „Winter“ vgl. 263/5	„	1774	
272. Harlekin mit Pritsche. „cop.“........	„	1775	
273. Harlekine, die r. Hand in die Seite, mit Pritsche in d. Linken. „cop.“.........	„	„	
275. Bagolin mit Zither. „cop.“...........	„	„	
276. Cinthio mit Degen. „cop.“	„	„	
277. Herkules, Venus, Cupido. „cop.“	F (6)	1773	
278. Scaramutz mit 2 Briefen in der R. und Beutel in der L. „Kop.“...............	„	„	
279. Capitaine, den Degen ziehend. „cop.“	C (3)	1775	
280. Ragonde, die l. Hand in die Seite, mit d. Rechten den Rock fassend............	„	„	
281. Scaramutze mit Fächer in der l. Hand, „die r. Hand hinter den Rock gefaßt“...	„	„	
283. Isabelle mit beiden Händen die Schürze haltend	„	„	284. „Bacchus mit Faun“
284/5. Herbst u. Winter, nach „elf. Modell“	E (5)	1774	d. i. der Herbst.
286. Paris, 287. Diana, 288. Cleopatra } nach „elf. Modell“	D (4)	1775/6	
291. Schmied............................	B (2)	1774	
292. Böttcher	„	„	

II. Zweifelhafte Arbeiten Luplaus.

44/5. Tanzender Bacchus nebst Tänzerin, sächs. Kopie	C (3)	1772/3	Von Luplau oder Rombrich?

46/49. Die 4 Jahreszeiten, auf Postamenten sitzend, desgl.	C (3)	1772/3	Von Luplau oder Rombrich?
60. König Midas („Afrikanischer König"), nach sächs. Modell	D (4)	1774/5	„ „ „ „
141. Liegender Ochse. Große Sorte.		1757/8	Wohl eher von Feilner.
173. Storch und Gegenstück. Kleine Sorte.			Von Luplau oder Rombrich?
174. Fasan „ „ „			
175. Feldhahn „ „			
176. Hahn „ „			
177. Huhn „ „			
178. Kranich „ „			
179. Puterhahn „ „			
203. Pallas, sächs. Modell	F (6)	1758	Von Luplau oder Feilner?
207. Frau u. „alter Held" in altteutscher Tracht mit Tierfellen	E (5)	1772	Wohl von Luplau!
210. Zwei altteutsche Soldaten mit Schachspiel, „nach Kupfer poussiert"	„	„	Desgl.
224. Putzmacherin an einem Tisch usw.	„	1773	Von Luplau oder Rombrich?
253. Alte, die sich flöht	C (3)	1773/7	Wohl von Luplau! Vgl. 254.
258. Sitzender Merkur mit Kaufmannsgütern als Leuchter. „cop."	F (6)	1773/4	Von Luplau oder Desoches?
270. Doctor Balvarel mit großem Hut usw. „cop." (siehe S. 11)	C (3)	1775	Wohl von Luplau!
282. Colombine mit der Larve in d. Hand „cop."	„	„	Desgl.

Wenn wir jene erste, etwa 80 Nummern zählende Gruppe von *Luplaus* sicheren Werken durchmustern, finden wir zunächst eine Reihe von Arbeiten, die durch den Zusatz „nach Modell" bzw. „copirt" ganz allgemein als Kopien bezeichnet sind, während gleichzeitig bei einer Anzahl anderer durch Zusätze wie „S (ächs) Cop", „nach dem Caßlischen Modell copiret", „nach französisch Stück copiret", noch deutlicher auf die für seine Kopien benutzten fremden Modelle hingewiesen wird. Ferner wurden aber auch von *Luplau* gelegentlich kleinplastische Werke des Museums nachgebildet, wie das unter andern die Nummern 284—288 zeigen, für die wiederum Elfenbeinstatuetten als Modelle gedient haben. Endlich war es wieder *Luplau*, der auch jene beiden bekannten Feilnerschen Figurenfolgen, die Bergleute und italienischen Komödianten, in kleinerem Maßstabe, aber, wie die übereinstimmende Beschreibung sowie einige noch erhaltene Figuren zeigen, offenbar ziemlich getreu kopierte, wobei er sich bei einigen dieser Figuren, wie bereits hervorgehoben wurde, der Hülfe *Rombrichs* bedient zu haben scheint. Es ist mithin etwa die Hälfte von jenen 80 Werken, die als mehr oder weniger freie Nachbildungen von Modellen anderer anzusehen sind. Indessen dürfte hiermit die Gesamtzahl solcher Nachbildungen des Künstlers keineswegs erschöpft sein, da, wie z. B. Nr. 246 und Nr. 291, 292 beweisen, die offenbar auf ein bekanntes Meißener bzw. auf Höchster Modelle zurückgehen, vermutlich noch andere Kopien unter seinen Arbeiten sich finden, ganz abgesehen von denen, die zwar zur Gruppe

seiner unsicheren Arbeiten gehören, zum Teil aber, wie z. B. Nr. 207, 270, 282, mit größter Wahrscheinlichkeit ebenfalls von seiner Hand herrühren.

Wenn somit *Luplaus* Tätigkeit auch in erster Linie weniger in dem selbständigen Erfinden neuer als vielmehr in einer mehr oder minder getreuen Nachahmung schon vorhandener oder von auswärts beschaffter fremder Modelle bestanden zu haben scheint, hat er doch in Fürstenberg seinen Platz vollständig ausgefüllt und besonders in den siebziger Jahren mit Fleiß und Erfolg dort gearbeitet. Ohne eine bestimmte Gattung zu bevorzugen, entnahm er seine Stoffe und Motive dem ganzen weiten Gebiete der damaligen Porzellanplastik. Indessen treten doch seine mythologisch-allegorischen Figuren zurück gegenüber den dem täglichen Leben entlehnten Darstellungen, unter denen neben allerlei typischen Gruppen und Einzelfiguren einige Miniaturgruppen, wie die kleine ländliche Idylle (Nr. 195 im Herzogl. Museum) oder wie die Figuren 253 (Abb. 74), 254, das in der Porzellanplastik jener Zeit im allgemeinen seltener gepflegte derbe realistische Genre gut und humorvoll vertreten. Das feinere oder sogenannte galante Genre scheint dagegen weniger sein als seines Genossen *Desoches* Fach gewesen zu sein; doch hat auch *Luplau* einzelne Gruppen, wie z. B. Nr. 202, das Gegenstück zu einer Gruppe *Feilners*, ferner Nr. 215, ein musizierendes Schäferpaar, und Nr. 217, ein auf einem Tabouret sitzendes Liebespaar (siehe Abb. unten) geschaffen, die zu den reizvollsten Werken dieser Art gehören.



Abb. 74. **Flohsucherin, mod. von Luplau.**
Herzogl. Museum.

Am eigenartigsten und originellsten aber unter *Luplaus* sämtlichen Schöpfungen wirken die Gruppen und Figuren seiner altgermanischen und römischen Krieger (Nr. 205—207, 210, 211) (Abb. 75), für die er übrigens auch bestimmte Vorlagen, wahrscheinlich Stiche, gehabt zu haben scheint, sowie seine Typen aus dem russischen Volksleben (Nr. 222, 223, 225, 226, 228), denen Aquatintablätter und Radierungen von Le Prince zugrunde liegen. Sind diese letzteren, direkt nach dem Leben geschaffenen Gestalten in ihrer äußeren Erscheinung vom Modelleur genau so realistisch dargestellt, wie sie ihm die Vorlage des Zeichners übermittelte, so geben sich jene ersterwähnten Figuren, weit entfernt, uns geschichtliche Wahrheit zu



Abb. 75. **Altdeutscher Krieger, mod. von Luplau 1772.**
Herzogl. Museum.



Abb. 76. **„Zwei altteutsche Soldaten" beim Schachspiel, mod. von Luplau 1772.**
Herzogl. Museum.

liefern, in Tracht und Gebaren vielmehr als durchaus moderne, des Künstlers Zeit angehörige Menschen, die ihren maskeradenhaften Aufputz nur zu vorübergehender Kurzweil angelegt, sonst aber nichts mit ihren historischen Vorbildern aus heidnischer Zeit zu tun haben (Abb. 76). In der Lebendigkeit der Darstellung und in der Sorgfalt der künstlerischen Behandlung, die überhaupt einen Vorzug von *Luplaus* Kunst bilden, sind jedoch die Figuren beider Folgen einander durchaus gleich.

Es folgt an dritter Stelle der Franzose *Desoches*, dessen Arbeiten zunächst wiederum hier aufgezählt seien.

I. Sichere Arbeiten Desoches.

1—4. Die 4 Jahreszeiten als Chinesen.....	A (1)	1770	
5—8. Die 4 Jahreszeiten als deutsche Bauern	„	„	
9—13. Die 5 Sinne als Chinesen..........	„	„	
14. Mann mit Laterna magika............	„	„	
15. Frau mit Leyer	„	„	
16. Jäger mit Wild	„		

20. Sitzendes Kind, von einem stehenden umfaßt	A (1)	1771	„3 Kinder mit Hund spielend“ (n. a. L.) (aus der Gruppe „ein Kaffeetisch“ Nr. 107).
21. Zwei nackte Kinder, die Mathematik vorstellend	„	„	
22. Zwei nackte Kinder, die Liebe vorstellend	„	„	
41. 5 Sinne aus nackten Kindern bestehend, (vgl. 196/9, 200)	B (2)	1772	„Desoches u. Rombrich zusammengesetzt.“ Im Verzeichnis C. wohl richtiger unter C. (3) verwiesen.
42. 2 Kinder mit Ente u. Wasserfall auf verziertem Postament	„	„	
82—5. Die 4 Jahreszeiten als französ. Bauern	E (5)	1773	
86. Venus im Bade	„	„	
106. Ein Paar Verliebte mit einem Vogelbauer, „Desoches inv.“	„	1771	
107. Ein Kaffeetisch mit 8 Figuren, 4 großen und 4 kleinen „Desoches inv.“	„	„	
108. „Dame u. Chapeau sitzend“. Aus der Gruppe „ein Kaffeetisch“ Nr. 107	„	„	
109. Merkur auf Wolken mit 2 Cupidos	„	„	
110. Vulkan mit 2 Kindern in d. Werkstätte	E (5)	1771 ?	
111. Apollo mit 1 Kind in Wolken	„	„	„Adonis u. Cupido“ (n. a. L.).
112. Neptun mit 2 Tritonen im Wasser	„	„	
121. Perseus mit dem Ungeheuer, „copirt“	F (6)	1773/4	
122. Andromeda am Felsen, „copirt“	„	„	
128/9. Sitzender Cupido u. sitzende Venus, „nach Sèvres Modell copiret“	G (7)	„	
181. Marchande à crême 187. Marchand à oiseaux	C (3)	1773/4	„D. u. Rombrich zusammengesetzt.“
193. Stehendes Pferd. Große Sorte			
194. Schreitender Hirsch. Große Sorte		1773	
196/9. Die Elemente als Kinder	C (3)	1772/3	
200. „Ein vorige observierender Cupido“, Compagn. zu 41	„	„	
201. Die 4 Elemente mit „d. beysitzenden Cupido“	„	1773/4	„Desoches u. Rombrich zusammengesetzt“.

II. Zweifelhafte Arbeiten Desoches.

43. Nacktes Kind, einen Hund fütternd	C (3)	1772/3	D. oder Rombrich?
87/88. Tänzer und Tänzerin	D (4)	„	„ „ „
208. Marc Aurel zu Pferde	F (6)	1773	„ „ „
209. Marcus Curtius zu Pferde	„	„	„ „ „
258. Sitzender Mercurius mit Kaufmannsgütern als Leuchter. „cop.“	„	1773/4	D. oder Luplau?

An Zahl erheblich geringer, an innerem Wert aber den Werken seiner beiden Vorgänger durchaus ebenbürtig, ja in mancher Hinsicht sogar überlegen: so stellt sich uns das Werk dieses Modelleurs auf den ersten Blick dar. „Er arbeitet“, so bemerkt der Oberfaktor *Kohl* von ihm, „aus der Idee, und ich lasse ihn jetzt an den vier Jahreszeiten — gemeint sind in diesem Zusammenhang offenbar die unter

1 bis 8 genannten Folgen — arbeiten. Seine Arbeit gehet geschickt von Statten und ist modern und leicht.“ Dieses Urteil dürfte im wesentlichen das Rechte treffen: wenn indessen die Worte „aus der Idee“ dahin zu verstehen sind, daß er die Motive zu seinen Modellen ganz ausschließlich aus eigener Phantasie geschöpft habe, bedürfen sie im einzelnen doch der Berichtigung. Denn auch *Desoches* hat, obwohl er sich einen Schüler Mignots [1]) nannte, es doch, dem allgemeinen Brauche jener Zeit folgend, bisweilen nicht verschmäht, fremde Modelle ohne weiteres nachzuformen. Allerdings läßt sich dies in jenem Verzeichnis zunächst nur von Nr. 128 und 129, den beiden als Gegenstücke gedachten reizenden Figuren eines sitzenden Kupido [2]) und einer Venus, die E. M. Falkonet ursprünglich für die Manufaktur von Sèvres modelliert hatte, behaupten, da sie mit dem Zusatz „nach Sèvres - Modell copiret“ versehen sind. Bei weiterem Nachforschen finden wir aber, daß auch die beiden Gruppen Nr. 181 und 187 Kopien, und zwar wieder, wie zumeist, nach Meißener Modellen sind, und endlich dürfte auch, obwohl die Identität in diesem Falle mit zweifelloser Sicherheit nicht festzustellen ist, Nr. 86 zu diesen Kopien des Künstlers gehören, da sie einer französischen Bronzestatuette des Museums nachgebildet zu sein scheint. Dies wären jedoch die einzigen Fälle, in denen sich eine direkte Benutzung fremder Modelle feststellen ließe, wobei auf die weniger überraschende als durch das landsmannschaftliche Verhältnis der Künstler genügend erklärte Tatsache hingewiesen sei, daß allein drei von jenen fünf Fällen sich gerade auf französische Werke als Vorbilder derselben beziehen. Wo sonst in dem Verzeichnis der Zusatz „copirt“ vorkommt, wie z. B. bei Nr. 121 und 122, ist, wie fast stets, an graphische Vorlagen, d. h. an Kupferstiche oder Radierungen zu denken,



Abb. 77. **Familie am Kaffeetisch, von Desoches mod. 1771.**
Münster, Landesmuseum.

[1]) Vgl. Stegmann S. 85.

[2]) Abgebildet im Kunstgewerbeblatt, N. F. III. S. 32.

die ja nicht nur von den Malern, sondern auch von den Modelleuren eifrig benutzt zu werden pflegten.

Verglichen mit den genannten ähnlichen Arbeiten *Rombrichs* und *Luplaus* ist also die Zahl der bis jetzt bekannten eigentlichen Kopien im Gesamtwerk *Desoches* nur gering. Zu dieser größeren geistigen Selbständigkeit des Künstlers kam aber auch eine erhöhte künstlerische Tüchtigkeit. Zu seinen frühesten Arbeiten gehört die zwar auf eine eigene Erfindung zurückgehende, aber von Chardins und Greuzes Geiste ganz erfüllte Rundgruppe „ein kl. Kaffeetisch mit 8 Figuren als 4 große und 4 kleine bekleid.", von welcher sich ein altes, echtes Exemplar im Landesmuseum zu Münster befindet (Abb. 77, 78), während die zu den populärsten Figurenmodellen Fürstenbergs gehörige Gruppe in neueren, meist recht mangelhaften Ausformungen ziemlich weit verbreitet ist. Die zwanglose Art, wie diese Figuren, Erwachsene und Kinder, um den Tisch gruppiert und wie sie einzeln charakterisiert und beschäftigt sind, verrät viel natürliche Beobachtungsgabe und künstlerisches Feingefühl. Freilich vermißt man auch hier, wie so oft bei größeren Gruppen in der Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts, die innere Geschlossenheit des Ganzen. Zwischen den einzelnen Figuren und Gruppen besteht keine unmittelbare Verbindung, kein gemeinsames geistiges Band hält sie zusammen, vielmehr ist jede mit sich selbst beschäftigt und nur äußerlich mit ihrer Umgebung zusammengestimmt, schon dadurch gewissermaßen auf die Entstehung des Ganzen aus einer Zusammenfügung verschiedener Einzelformen hindeutend. Es überrascht daher auch nicht, wenn wir den einzelnen Bestandteilen der Gruppe als besonderen Werken nochmals begegnen, so z. B. der Gruppe des jugendlichen Liebespaares unter Nr. 108 „Dame und Chapeau, sitzend"[1], der alten Frau mit dem Kind auf dem Schoß (Kinderwärterin) unter Nr. 252 (siehe S. 96), dem stehenden Knaben nebst sitzendem Mädchen unter Nr. 20 und den drei Kindern mit Hund



Abb. 78. **Familie am Kaffeetisch, andere Ansicht.**
Münster, Landesmuseum.

[1]) Ein altes weißes Exemplar davon im Städtisch. Museum zu Braunschweig.

unter derselben Nr. (n. a. L.). Eine ähnliche Beobachtung können wir auch bei einem andern Werk des Künstlers, nämlich bei seiner Vulkangruppe (Nr. 110), machen. Hier steht der Gott hämmernd am Amboß, neben dem Amor und Psyche, jener mit einem Pfeil, diese am Boden sitzend und ein Herz emporhaltend, angebracht sind. Man wird vergebens nach einem Zusammenhang zwischen dieser Liebesgruppe und dem Schmiedegott suchen[1]) und daher auch kaum verwundert sein, die erstere noch einmal unter Nr. 22 als besonderes Modell aufgeführt zu finden. Noch auffälliger ist vielleicht ein drittes Beispiel dieser Art, nämlich Nr. 201, „die vier Elemente mit dem beysitzenden Cupido". Bei dieser Rundgruppe, in der die Elemente durch Kindergestalten mit ihren Attributen dargestellt sind, ist als fünfte Figur ein sitzender Kupido hinzugefügt, der, als eine genaue Kopie des oben erwähnten Sèvres-Modelles (Nr. 128), mit den übrigen Figuren nicht das geringste zu tun hat und offenbar nur deshalb beigegeben wurde, um diese Gruppe zum Gegenstück von Nr. 41, der ähnlich komponierten Gruppe der fünf Sinne, machen zu können. Wenn man nun auch nicht gerade behaupten kann, daß dieser Ausweg besonders geistreich und glücklich gewesen, so blieb doch offenbar zur Erreichung jenes Zweckes nichts anderes übrig, als aus der Not eine Tugend zu machen und zu diesem etwas ungewöhnlichen Mittel zu greifen. Ob übrigens *Desoches* selbst die Schuld hieran beizumessen ist, mag dahingestellt bleiben; wenn man nämlich im Formenverzeichnis



Abb. 79. **Der „Winter" aus einer Folge der Jahreszeiten von Desoches.**
Herzogl. Museum.

[1]) Oder sollte sie vielleicht eine zarte Anspielung auf sein eheliches Verhältnis sein?

bei Nr. 41 den Vermerk „Desoches und Rombrich zusammengesetzt" liest, möchte man eher auf die Vermutung kommen, daß letzterer und nicht *Desoches* der Übeltäter gewesen. Doch wie dem auch sei, in jedem Falle war es ein künstlerischer Mißgriff, den man diesem im allgemeinen feinfühligen und geschmackvollen Künstler nicht gerne zutraut.

Denn als solchen zeigt er sich in der Tat in der Mehrzahl seiner Werke. Man braucht nur jene zierlichen, die Jahreszeiten und die Sinne verkörpernden Chinesen- und Bauernfigürchen (Nr. 1—13), deren einige das Herzogliche Museum besitzt, oder die anmutige Gestalt des Winters (Abb. 79) aus einer andern Folge der als französische Bauern charakterisierten Jahreszeiten (Nr. 82—85), oder sein durch die Pastoralen Fr. Bouchers stark beeinflußtes jugendliches Liebespaar mit dem Vogelbauer (Nr. 106) (Abb. 80) zu betrachten und mit solchen Arbeiten alsdann Werke, wie die nach einem Stich von L. Cars modellierte Andromeda (Nr. 122)[1]) oder die eigenartig aufgefaßten Göttergruppen (Nr. 109—112) oder gar die große, etwas akademisch befangene Gruppe eines das Ungeheuer tötenden Perseus (Nr. 121) zu vergleichen, und man wird nicht nur dem Umfang und der Mannigfaltigkeit seines Schaffens[2]), sondern auch der Begabung und Geschicklichkeit des Künstlers Beifall zollen und diesen Eigenschaften zuliebe gern jene oben gerügten Schwächen in Kauf nehmen. Die Kunst *Desoches* kann in der Tat Heimat und Herkunft nicht verleugnen; denn fast allen seinen Schöpfungen ist der Stempel französischen Geistes aufgeprägt, der in der Wahl der Motive wie in seiner Formensprache deutlich zum Ausdruck kommt. *Desoches* ist Franzose nicht nur seinem Namen, sondern auch seiner Kunst nach und als solcher seinen damals neben ihm in Fürstenberg beschäftigten Kollegen in vieler Hinsicht überlegen.



Abb. 80. **Liebespaar mit Vogelbauer, von Desoches.**
Herzogl. Museum.

[1]) Abgebildet im Kunstgewerbeblatt, N. F., III., S. 33, u. bei Brüning, Porzellan, S. 158.

[2]) D. hat in Fürstenberg auch Arbeiten mehr kunstgewerblicher Art, wie z. B. einen Armleuchter mit nackten Kindern und Tieren, sowie einen Kronleuchter mit Zieraten und Figuren geschaffen.

So auch seinem Nachfolger in Fürstenberg, dem Modelleur C. G. *Schubert*, von dem die folgenden Modelle herrühren:

Arbeiten Schuberts.

290. Sitzende Frauenfigur, einen Hund fütternd	D (4)	1775/6	
294. Taschenspieler, der einen Hund durch den Reif springen läßt	„	„	
296. Mädchen mit Blumen in der Schürze	„	„	Vermutlich der Frühling aus einer Folge der Jahreszeiten.
298. Sitzende Mannsfigur in englisch. Kleidung auf der Flöte spielend	E (5)	1777	
300/1. Der Sommer und der Frühling, nach Elfenbein-Modell; vgl. 284/5	„	1778	
302. Apollo	„	„	
303. Jupiter mit Adler und Blitz	„	„	
304. Mädchen mit Federvieh	B (2)	1774?	
305. Junge mit Gurken	„	„	
306. Mädchen mit 2 Milchkannen	„	„	
307. Junge mit Rettichen	„	„	
313. Mädchen mit Milchkannen (wohl identisch mit 306)	„	„	
314. Galanteriekrämer	„	„	
315/16. Französischer Kutscher u. Frau mit Korb (Compagnon)	D (4)	1775/6	315. Lautespielerin" } n. a. L.
317/18. Desgl.	C (3)	1779	316. „Bäuerin" } n. a. L.
319. Marketenderin, Compagnon zu 322	B (2)	1774?	
320/1. Bildhauer u. Steinhauer (vgl. 291/2).	„	„	
322. Marketender mit Koffer und Flasche; vgl. 319	B (2)	1774?	
323. Tabuletkrämerin	„	„	
324/5. Französischer Kutscher u. Mädchen mit Korb. (Comp.).	„	„	
329. Der König von Preußen zu Pferde auf Postament	G (7)	1779/80	„3 Parzen" (n. a. L.).
330. Der römische Kaiser Joseph zu Pferde auf Postament	„	1780/81	„Hebe" (n. a. L.).
345. Vestalin mit dem Altar	E (5)	1781	
346. Venus mit Cupido, schlafend	„	1782	
347. Sitzende Venus, die sich d. Nägel am Fuß beschneiden will, mit „beystehendem Cupido"	„	„	
357. Cupido auf Löwen reitend. Mittlere Sorte		1790	
358. Hund mit beisitzendem Cupido auf Postament. Mittlere Sorte		„	
N.B. Dazu kommen noch nach einer Angabe des Faktors Schulze im Formenverzeichnis II als Arbeiten Schuberts Leda, nach 1782 angefertigt „Mädchen mit der Zither", desgl. das Gegenstück zu 298.			

Schuberts Stoffkreis war im wesentlichen derselbe wie der der anderen Modelleure. Er hat Götterfiguren und -gruppen geschaffen, darunter einen lebendig bewegten und im Nackten fein durchgebideten, blitzschleudernden Jupiter (Nr. 303), ferner eine nach einer Bronze modellierte Leda (Abb. 81) sowie die anmutige Gruppe einer schlafenden Venus mit dem leise heranschleichenden Kupido (Nr. 346) (Abb. 82); vor allem aber scheinen gewisse Typen aus dem Volke, kleine Straßenverkäufer und ähnliches, die meist paarweise gedacht und zum Teil, wie z. B. Nr. 304—307, Ber-

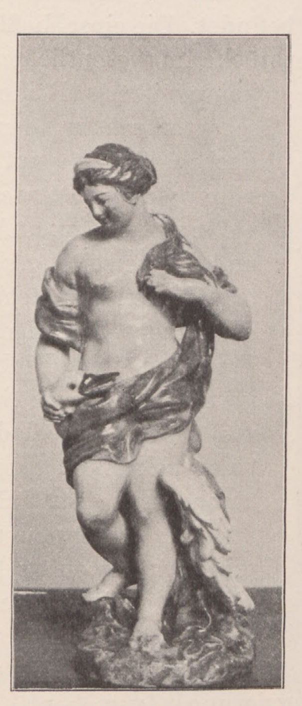


Abb. 81. **Leda, mod. von Schubert.**
Herzogl. Museum.



Abb. 82. **Venus und Kupido, mod. von Schubert 1782.**
Herzogl. Museum.

liner Modellen in kleinerem Maßstabe nachgebildet sind[1]), die Lieblingsgegenstände des Künstlers gewesen zu sein. Daneben hat er zwei von *Luplau* 1774 begonnene Figurenfolgen vollendet, indem er den Gestalten des Herbstes und Winters aus dessen Jahreszeiten die des Sommers und Frühlings (Nr. 300, 301) nach den beiden noch heute im Herzoglichen Museum befindlichen Elfenbeinstatuetten B. Permosers hinzufügte, und ferner aus der Reihe der kleinen Handwerker die Figürchen eines Bildhauers und Steinmetzen (Nr. 320, 321), und zwar wie ihre „Compagnons“, nach Höchster Modellen fertigte. Seine schönsten und populärsten Arbeiten aber

[1]) Mehrere davon im Herzogl. Museum (Abb. 83).

waren — von der opfernden Vestalin (Nr. 345), die als Räucherfigur gedacht ist, abgesehen — die beiden prächtigen Reiterstatuetten Friedrichs des Großen und Kaiser Josephs II., die um 1780 entstanden und in mehreren echten Exemplaren [1]) auf uns gekommen sind. Doch begegnet jene aus naheliegenden Gründen häufiger, diese dagegen seltener. Ein schönes, außerordentlich scharf und sauber modelliertes Exemplar derselben mit geschmackvoll bemaltem Sockel befand sich 1906 in Dresden bei M. Salomon (Abb. 84), während ein anderes weißes im Nordböhmischen Gewerbemuseum zu Reichenberg aufbewahrt wird[2]). Ein Tonmodell hiervon, jedoch ohne Sockel, besitzt das Herzogliche Museum, wo sich auch die Statuette Friedrichs (Abb. 85) nebst ihrem Tonmodell befindet. Die einschließlich des Sockels etwa 52 cm hohen Statuetten sind als Gegenstücke im wesentlichen gleich komponiert. Beide Herrscher sitzen in der historischen Tracht auf ruhig schreitenden Pferden, die auf einem hohen, an Vorder- und Hinterseite geschweiften Postamente stehen, das in seinen Füllungen mit Trophäen und Emblemen, vorn aber mit dem Namenszug bzw. Doppeladler in einer gekrönten Kartusche geschmückt ist. Bei den meisten Exemplaren sind die Statuetten selbst in Biskuit gebildet, die Sockel aber entweder weiß glasiert und nur in Gold verziert oder lava- oder porphyrartig bemalt und mit Goldverzierungen versehen. Je nach dem Grade der malerischen Vollendung schwankte schon damals der Preis für jede zwischen 45 bis 50 Talern; heute wird für ein guterhaltenes farbiges Exemplar mehr als das Zehnfache dieses Preises gefordert. Gleichwohl sind auch diese beiden Werke keine Originalarbeiten in d e m Sinne, daß sie auch ihrer Idee und Erfindung nach vom Künstler selbst herrühren. Von der Statuette Friedrichs II. wenigstens scheint festzustehen, daß *Schubert* sie nach einem vom Berliner Bildhauer E. Bardou 1778 gefertigten Erzmodell zu einem Reiterstandbild des großen Königs fertigte; doch dürfte daneben auch Chodowieckis Stich „König Friedrichs II. Wachtparade in Potsdam“ (1777) nicht ohne Einfluß ge-



Abb. 83. **Figürchen von Straßenverkäuferinnen, mod. von Schubert.** Herzogl. Museum.

[1]) Von der Friedrich-Statuette kommen übrigens auch häufig moderne Ausformungen im Kunsthandel vor.

[2]) Abgebildet in den Mitteilungen d. Nordböhmischen Gewerbemuseums 1897, Heft 2.



Abb. 84. **Kaiser Joseph II., mod. von Schubert 1780/81.** 1906 im Dresd. Kunsthandel (bei M. Salomon).



Abb. 85. **Friedrich der Große, mod. von Schubert 1779/80.** Herzogl. Museum.

wesen sein, so daß möglicherweise sowohl Bardou, der 1775 Modelleur an der Berliner Porzellanfabrik wurde, als auch *Schubert* nach diesem Stich gearbeitet haben.

Als letzter dieser fünf Modelleure folgt dann endlich *Hendler*, der während seiner etwa fünf Jahre umfassenden Tätigkeit an der Fabrik die folgenden Modelle schuf.

Arbeiten Hendlers.

164. Aufwartender (?) Hund. Mittlere Sorte		1781	
165. Spielende Katze. Desgl.		„	
327. Ein Weinküper mit 2 Figuren..........	F (6)	1780	
328. Winzer mit Weintrauben u. 2 Figuren („Die Weinlese vorstellend“)...........	„	„	
331. Stehende Venus	E (5)	1780	„Merkur“ (n. a. L.)
335/6. Fischer mit Hamen und Fischerfrau („Englische Docke“, „Windspiel“ n. a. L.).............................	C (3)	1781	In dem vom Faktor Schulze verfaßten Anhang zum Formenverzeichnis II unter Nr. 2 u. Nr. 3 hinzugefügt.
337/8. Ballonschläger u. Frau dazu mit Ballon	„	„	
339. Junge mit Murmeltier..................	„	„	
340. Ein „Raritätenkerl“ (mit Laterne magika oder „Guckkästen“)....................	„	„	
341/2. Tänzerin und Tänzer	„	„	
354. Stehende Juno mit Cupido, der auf einem Delphin steht, zur Seite................	E (5)	1785	
355. Verwandlung der Latone u. Dryope in Bäume	E (5)	1782	
356. Prometheus, den Menschen aus Erde und Wasser machend......................	„	1784	

Hendlers Tätigkeit fällt bereits in jene Periode, wo der Geschmack an Porzellanbildwerken und die Vorliebe für diese schon stark im Abnehmen begriffen war; daher die geringe Zahl von Modellen, die aus der Hand dieses Künstlers hervorgegangen sind. Indessen befinden sich unter ihnen, von verschiedenen Genredarstellungen der bekannten Art abgesehen (Abb. 86), auch einige schon durch ihre Größe und Komposition bemerkenswerte Werke, die noch eine besondere kurze Erwähnung verdienen. Dahin gehört zunächst die große Weinküfergruppe (Nr. 327), bei der drei Figuren, nämlich der Weinküfer selbst mit einem Heber, eine Kellnerin mit Becher und Gläserkorb und ein Knecht, der ein Faß herbeirollt, zu einer Rundgruppe auf hohem, rundem Felsensockel zusammengestellt sind in der Art etwa, wie wir es bei gewissen figurenreichen Gruppen Meißens und anderer Manufakturen sehen (Abb. 87). Ferner gehört hierher die dramatisch bewegte Gruppe der Dryope (Nr. 355), die, ihr Kind auf dem Arme haltend, von der am Boden knienden Magd umfaßt wird, während aus dem klagend erhobenen Kopfe und der ausgestreckten Linken Blattwerk emporsprießt als Andeutung der beginnenden Verwandlung in einen Lorbeerbaum (Abb. 88), sowie die kompositionell mit ihr verwandte Gruppe des langgewandeten bärtigen Prometheus, der in seiner Tätigkeit als plastischer Künstler und

Menschenbildner dargestellt ist, wie er der an einen Felsen gelehnten nackten Menschengestalt mit geschickter Hand die letzte Form gibt. Beide verhältnismäßig große Gruppen erheben sich auf flachem, kreisrundem Erdsockel, dessen äußerer Rand mit einem für diese Spätzeit charakteristischen aufgeformten Mäanderornament verziert ist. Dieselbe späte Sockelform zeigt auch die 1785 entstandene anmutige Gruppe Nr. 354, Venus (nicht Juno, wie das Formenverzeichnis sagt) mit Kupido, für die wohl ein Meißener Modell als Vorbild diente. Es ist *Hendlers* einziges Werk aus diesem Jahre und zugleich sein letztes. Seit diesem Zeitpunkt scheint man aber überhaupt in Fürstenberg nur noch ganz vereinzelt und wohl meist auf besondere Bestellung neue Figurenmodelle angefertigt zu haben, wie das z. B. bei den beiden 1790 entstandenen Gruppen *Schuberts* (Nr. 357, 358) der Fall gewesen sein wird.



Abb. 86. **„Junge mit Murmeltier", mod. von Hendler 1781.**
Braunschweig, Privatbesitz.

So endigte dort ein Zweig künstlerischer Tätigkeit, der der Fabrik zwar niemals große materielle Vorteile gebracht, der aber — und zwar besonders in diesem Zeitraum — eine wichtige Rolle in ihrem gesamten Kunstbetrieb gespielt hat. Dazu kommt, daß es gerade die figürliche Plastik ist, bei der wir klarer als in den übrigen Kunstzweigen die vielfachen Beziehungen Fürstenbergs zu den auswärtigen Fabriken erkennen können, Beziehungen, die sich allerdings weniger in einem wechselseitigen als vielmehr in einem mehr oder weniger sichtbaren Abhängigkeitsverhältnis der Fürstenberger Modelleure und ihrer Modelle von eben jenen Fabriken äußern. Endlich ist es wieder die Plastik, die uns an der Hand ihrer Werke und deren Vorbilder allerlei interessante Einblicke in die Arbeitsmethode jener Modelleure verschafft, wie sie in gleich lehrreicher Weise weder Formerei noch Malerei zu gewähren vermögen. Aus allen diesen Gründen soll im folgenden auf diese ganze, bisher nur gelegentlich gestreifte Frage noch einmal näher eingegangen werden.

Bekanntlich war es im 18. Jahrhundert nicht allein in Fürstenberg, sondern fast überall Brauch, die Modelle auswärtiger Fabriken, wo man ihrer habhaft werden

konnte, ohne weiteres nachzubilden. Dieser Brauch mochte wohl zunächst und hauptsächlich durch das beständige Wandern der Künstler von der einen zur andern Fabrik entstanden sein, wodurch natürlich auch beliebte und marktgängige Modelle leicht überall bekannt und verbreitet werden konnten. Dazu kam weiter, daß man häufig auswärts Porzellane, Geschirre wie Figuren, anzukaufen pflegte, um sie daheim ohne Bedenken als Muster und Vorbilder zu verwerten; endlich aber geschah es auch nicht selten, daß Maler oder Modelleure nach auswärtigen Fabriken gesandt wurden, um dort Studien zu machen und neue Modelle sowie Zeichnungen davon zu sammeln. Auf solche Weise kamen die Fabriken nach und nach in den Besitz einer bestimmten Anzahl fremder Modelle, die ihre Modelleure dann, je nach ihrer Individualität und Begabung, entweder sklavisch getreu nachbildeten oder mehr oder weniger frei für ihre Zwecke verwendeten. Wie man nun auch über dieses ganze Verfahren vom Standpunkt des Rechts und einer strengeren Kunstanschauung denken mag, die Tatsache seiner allgemeinen Verbreitung in jenem Jahrhundert steht außer Zweifel und dürfte sich zum Teil wenigstens aus den Gewohnheiten einer Zeit erklären, welche die Gesetze vom Rechte des Urhebers noch nicht kannte und einer weniger ernsten Auffassung vom Berufe des Künstlers huldigte; möglich auch, daß zeitweilige Arbeitsüberhäufung oder lebhafte Konkurrenz manche Modelleure an der Entfaltung einer selbständigen Tätigkeit verhinderte und zwang, nach dieser leichteren und sicher auch einträglicheren Methode zu arbeiten.



Abb. 87. **Weinküpergruppe, mod. von Hendler 1780.**
Herzogl. Museum.

Letztere beiden Gründe treffen allerdings auf die Fürstenberger Modelleure weniger zu, zu deren Tugenden Erfindungsgabe und Originalität nur in bescheidenem Maße gehört haben. Schon oben wurde wiederholt darauf hingewiesen, welch ausgedehnten Gebrauch gerade sie von diesem künstlerischen — oder richtiger unkünstlerischen — Freibeutersystem gemacht, und es wurde an zahlreichen Bei-

spielen dargelegt, wie keiner von ihnen, selbst *Desoches* nicht, von diesem Vorwurf freizusprechen war. Um jedoch gerecht zu sein, muß man anderseits auch berücksichtigen, daß jenen Künstlern in ihrer Abgeschiedenheit und fern von aller Berührung mit der Außenwelt jede Anregung zu ihrem Schaffen fehlte, die auf die Dauer keiner — er mag eine Kunst ausüben, welche er will — entbehren kann und die auch ihren Kollegen an den meisten andern Fabriken stets in mehr oder minder reichem Maße zuteil wurde. Das mag immerhin zu ihrer Entschuldigung dienen, wenn es auch die schon oben genügend beleuchtete Tatsache nicht hinwegräumt, daß die Fürstenberger Plastik den Fabriken von Sèvres, Höchst, Kassel, Berlin und vor allem Meißen gerade in dieser Periode einen beträchtlichen Teil ihrer Modelle zu verdanken hatte, worauf hier im einzelnen nicht weiter eingegangen zu werden braucht.



Abb. 88. **Verwandlung der Dryope, mod. von Hendler 1782.**
Herzogl. Museum.

Solche Anleihen bei auswärtigen Fabriken waren aber nicht die einzige Quelle, aus der die Modelleure Fürstenbergs ihre Motive schöpften. Gelegentlich haben auch sie auf die Stiche und Kupferwerke des bereits mehrfach erwähnten Kunstinventars der Fabrik, das freilich an erster Stelle für die Maler bestimmt war, zurückgegriffen und sich von dort Anregungen aller Art geholt. Hierauf deutet ja schon die Bemerkung „nach Kupfer poussirt" hin, die jener oben erwähnten Luplauschen Gruppe zweier schachspielenden Krieger beigefügt ist und kaum anders verstanden werden kann, als daß dieselbe nach einem Kupferstich modelliert worden ist. Während es aber in diesem Falle noch nicht gelungen ist, den benutzten Stich nachzuweisen, hat sich das in einer Anzahl anderer Fälle, über die ich zum Teil schon früher einmal berichtet habe[1]), mit Sicherheit feststellen lassen.

So ist z. B. die von der Hand *Desoches* herrührende und noch in mehreren Exemplaren erhaltene Figur einer an den Felsen geschmiedeten Andromeda,

[1]) Kunstgewerbeblatt, N. F., III., S. 30 ff. Neuerdings haben A. Brüning, Kunst und Kunsthandwerk, VIII., S. 24, und E. W. Braun, Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlung., 1908 Heft IV, dieses Thema behandelt und an einer Reihe von Beispielen gezeigt, wie die Porzellanmaler und Modelleure solche Stiche auszubeuten gewußt haben.

die in energischer und schwungvoller Bewegung sich von den ehernen Fesseln zu befreien sucht (siehe S. 109), einem von L. Cars gestochenen Gemälde des Fr. Lemoine entnommen, das die Befreiung der Andromeda durch Perseus darstellt, und so sind ferner jene beiden Gruppen *Hendlers*, von denen die eine die Verwandlung der Dryope (Abb. 88), die andere den Prometheus als Menschenbildner darstellt, einerseits einer von Le Grand gestochenen Zeichnung J. M. Moreaus le Jeune, anderseits einem Stiche de Longueils nach Chr. Eisen nachgebildet, die sich beide in der schon oben erwähnten (vgl. S. 82), bei Prault 1769 zu Paris erschienenen Ausgabe der Metamorphosen des Ovid, III. pl. 97 bzw. I. pl. 4 finden. In allen drei Fällen ist aber die Übereinstimmung des plastischen Werkes mit dem Stich, von unbedeutenden Einzelheiten abgesehen, eine so völlig getreue, daß an der Abhängigkeit des einen von dem andern nicht der leiseste Zweifel bestehen kann.

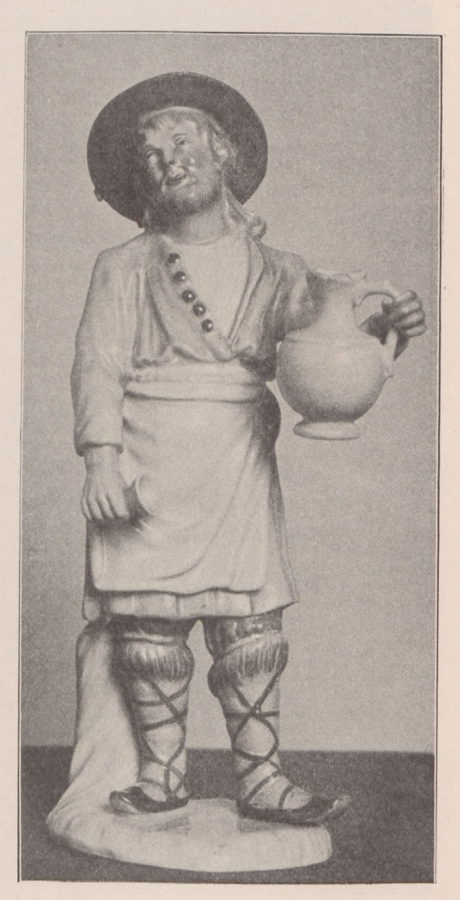


Abb. 89. **Russischer Limonadenverkäufer, mod. von Luplau.**
Herzogl. Museum.

Nicht anders verhält es sich mit *Luplaus* Figur eines russischen Limonadenhändlers (Abb. 89) und mit desselben Künstlers Gruppe einer russischen Frau, mit einem Knaben an der Hand, von der vor kurzem das Herzogl. Museum ein schönes, farbiges Exemplar erwerben konnte (Abb. 90). Für diese beiden Werke wurden nämlich — und dasselbe wird auch wohl von allen übrigen, zu dieser Gruppe von *Luplaus* Arbeiten gehörigen, Werken anzunehmen sein — zwei Radierungen von Le Prince aus dessen 1765 erschienener „Suite de divers cris des marchands de St. Petersbourg et de Moscou“ benutzt, von denen die eine „Le marchand de limonade“, die andere „Retour de la promenade“ betitelt ist; doch wurde bei beiden Figuren der Technik zuliebe von einer genauen Wiedergabe aller Einzelheiten, die dem Modelleur manche Schwierigkeiten bereitet haben würden, abgesehen und alles etwas vereinfacht und, sozusagen, verkürzt.

Auch zwei weitere Werke *Luplaus*, nämlich eine Jägergruppe und eine zierliche Liebesgruppe, die einen jungen Herrn in der modischen Zeittracht mit einer Dame im zärtlichen tête-à-tête, auf einem Tabourett sitzend, darstellt (Abb. 91), sind in ähnlicher, etwas freier Weise graphischen Vorlagen entnommen, nämlich den beiden „La terre“ und „L'air“ betitelten Stichen aus einer Folge der Elemente von der

Hand des Augsburgers J. E. Nilson. Zwar stimmen beide Gruppen in allem Wesentlichen mit ihren Vorlagen überein; doch hat *Luplau* jener Liebesgruppe durch geringfügige Änderung noch einen besonders pikanten Reiz zu verleihen gewußt. Während nämlich im Stich die Dame ihrem Liebhaber sich zuneigt, ihm gewissermaßen auf halbem Wege entgegenkommend, wendet sie sich in der Gruppe spröde und seine zärtliche Annäherung scheinbar nur mit Widerstreben duldend von ihm ab. Dieser feine und geistreiche Zug, in Verbindung mit der geschickten Übertragung der ganzen Szene in eine andere Umgebung, darf aber als eine dem Modelleur persönlich anzurechnende Variante angesehen werden.



Abb. 90. **Russische Frau mit Knabe, mod. von Luplau.** Herzogl. Museum.

Endlich kennen wir nunmehr auch die sichere Quelle für noch zwei weitere Gruppen desselben Modelleurs, von denen die eine einen von einem Mohren begleiteten Sultan darstellt, der im Begriff ist, einer Schönen seines Harems, die, in der korrespondierenden Gruppe, von einer Sklavin gefolgt, sein Herankommen etwas zaghaft erwartet, das Taschentuch als Zeichen seiner besonderen Gnade zuzuwerfen. Während ich selbst nämlich bisher die Annahme vertrat, daß die Sultansgruppe auf eine „le mouchoir“ benannte dekorative Füllung Chr. Huets[1]) zurückginge, hat jetzt kürzlich E. Braun den sicheren Nachweis geführt[2]), daß Stiche von P. Simonneau fils bzw. von

[1]) Abgebildet in der Gazette des beaux arts 1895, p. 488.

[2]) Siehe Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen, 1908, Heft IV S. 254 ff., sowie die daselbst abgebildeten beiden Gruppen und die als Vorlagen benutzten Stiche.

G. Scotin major, die in dem auch sonst noch für „türkische“ und ähnliche Darstellungen von der Porzellankunst oft benutzten Werke „Recueil de 100 estampes, representant differents nations du Levant . . , gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr. le Hay (Paris 1714) auf Taf. 2 u. 3 abgebildet sind, diesen beiden Gruppen zugrunde liegen.

Gewiß wird sich die Zahl solcher Beispiele für die Verwendung von Kupferstichen seitens der Fürstenberger Modelleure im Laufe der Zeit noch leicht ververmehren lassen; indessen werden die genannten wohl genügen, um darzutun, wie häufig und in welcher Weise jene Vorlagen von ihnen benutzt worden sind. Bald mehr, bald weniger sich anlehnend an dieselben, haben sie nicht nur in deren Wahl fast stets eine glückliche Hand bekundet, sondern auch der Mehrzahl ihrer Werke durch Hinzufügungen oder Weglassungen von Einzelheiten noch irgendeine persönliche Note aufzudrücken gewußt, die ihnen eine gewisse Eigenart und ein bestimmtes individuelles Gepräge verleiht.

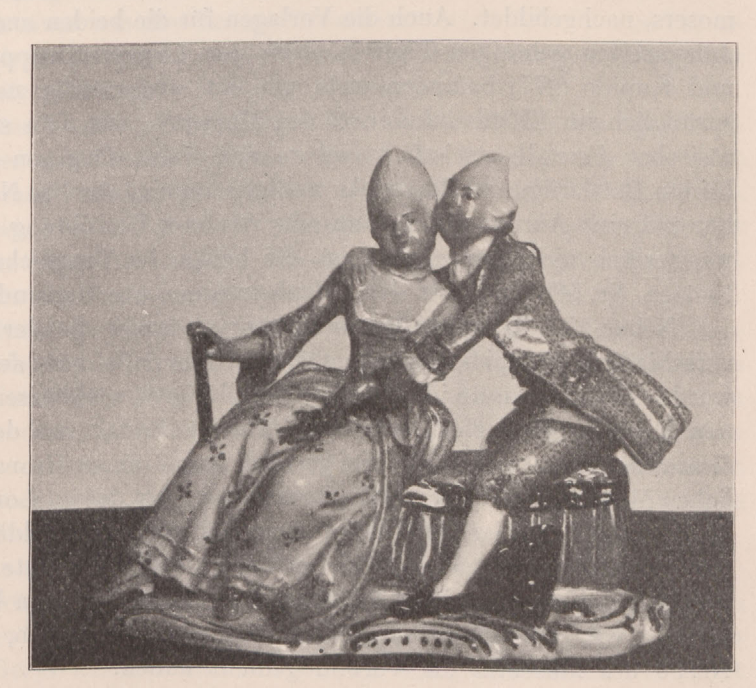


Abb. 91. **Liebesgruppe, mod. von Luplau.**
Herzogl. Museum.

Neben den Modellen auswärtiger Fabriken und den graphischen Vorlagen des eigenen Kunstinventars gab es aber noch eine dritte Quelle, die für die Modelleure leicht erreichbar war und deshalb ebenfalls gern von ihnen in Anspruch genommen wurde.

Wie nämlich bereits in den sechziger Jahren bisweilen Werke der Kleinplastik aus den Sammlungen des kurz zuvor begründeten Herzoglichen Museums behufs Nachbildung durch die Modelleure von Braunschweig nach Fürstenberg geschickt wurden, so läßt sich auch noch für diesen Zeitraum aus den Formenverzeichnissen der Fabrik wie aus den Werken selbst das Fortbestehen jenes Brauchs an einer ganzen Reihe von Beispielen nachweisen, die zum Teil schon oben berührt wurden.

Vor allem war es die kostbare und umfangreiche Sammlung der Elfenbeinwerke, die in ausgedehntem Maße solche Vorbilder und Modelle geliefert zu haben

scheint. Denn hierfür spricht, außer Briefen Herzog Karls, aus denen dies hervorgeht, schon allein der Umstand, daß eine Reihe von Figuren wie z. B. Nr. 183, 184 (Bettler und Bettlerin, von *Rombrich*), ferner Nr. 284, 285 und 300, 301 (Die Jahreszeiten, von *Luplau* und *Schubert*) sowie Nr. 286, 287 und 288 (Paris, Diana und Kleopatra) in den Formenverzeichnissen mit der ausdrücklichen Angabe, „nach Helfenbeinern Modell“ versehen sind und daß bei einigen von ihnen die benutzten Vorbilder sogar noch heute in der Elfenbeinsammlung des Herzoglichen Museums sich nachweisen lassen. So sind z. B. die durch Feinheit der Modellierung wie Zartheit der Farbengebung gleich ausgezeichnete Figur einer Kleopatra[1]) der Elfenbeinstatuette Nr. 567, die Figuren des Frühlings und Sommers [2]) aber den beiden herrlichen Elfenbeinstatuetten Nr. 207 und 490, Arbeiten Balthasar Permosers, nachgebildet. Auch die Vorlagen für die beiden andern zu dieser Folge der Jahreszeiten gehörigen Figuren sowie für *Luplaus* Gruppe von Herkules, Venus und Kupido (277) befanden sich, wie ich anderweitig nachgewiesen habe[3]), ursprünglich im Elfenbeinkabinett des Museums, aus dem sie jedoch seit der französischen Fremdherrschaft verschwunden sind. Dagegen scheint es sich bei den beiden Bettlerfiguren *Rombrichs* weniger um eine direkte Nachbildung als vielmehr nur um eine Anregung oder um eine Art von Umbildung zu handeln, falls ihnen, was freilich nicht ganz sicher ist, die beiden im Trogercharakter gehaltenen Statuetten Nr. 508 und 509 der Elfenbeinsammlung zugrunde liegen.

Neben der Elfenbeinsammlung war es ferner die der Kleinbronzen, die, wie verschiedene Beispiele zeigen, zuweilen ebenfalls von den Modelleuren benutzt worden ist. So konnte ich schon früher einmal[4]) nachweisen, daß eine in verschiedenen Exemplaren noch erhaltene „Venus im Bade“ von der Hand des Modelleurs *Desoches* nichts weiter als die getreue Kopie einer Bronzestatuette des Herzoglichen Museums (Nr. 51) ist, die ihrerseits wieder der im Louvre befindlichen Statue der „Amphitrite“, einem Werk des französischen Bildhauers Michel Anguier, nachgebildet wurde; ebenso dürfte für die Reiterstatuette Marc Aurels (Nr. 208), eine Nachbildung der bekannten antiken Statue auf dem Kapitol, dem Modelleur, in dem wir wohl wiederum *Desoches* zu erkennen haben, die italienische Bronze Nr. 35 des Museums als Vorbild gedient haben.

Übrigens hatte *Desoches* schon im August 1771 durch den Kaufmann Wiedemann, der in Braunschweig einen Kunsthandel betrieb und als Agent Kunstgeschäfte vermittelte, beim Herzog Karl um die Erlaubnis nachgesucht, dessen von Cavaceppi verfertigte Büste sowie einige von den im Kunstkabinett befindlichen Figuren und Tieren von Zeit zu Zeit kopieren zu

---

[1]) Abgebildet in Kunstgewerbeblatt, N. F., I., S. 110.

[2]) Abgebildet in meinen „Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit“, Taf. VII.

[3]) Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit, 1897, S. 26, 36 ff.

[4]) Kunstgewerbeblatt, N. F., I., S. 109 f. Ebenda eine Abbildung des im Herzogl. Museum aufbewahrten Exemplars.

dürfen. Der Herzog gestattete dies auch, „da *Desoches* durch solche Übungen in seiner Kunst gutermaßen profitieren und dadurch der Fabrik immer nützlicher werden könne“, und es scheint, als ob auf diese Erlaubnis auch jene Kopien des Künstlers nach Kleinbronzen des Museums zurückzuführen seien.

Daß diese letzteren auch sonst noch für solche Zwecke verwendet wurden, zeigen Figuren wie die oben abgebildete „Leda“ von der Hand *Schuberts* und eine in den Formenverzeichnissen leider noch nicht mit Sicherheit identifizierte Venus, von der mir freilich bis jetzt nur moderne Ausformungen im Braunschweiger Kunsthandel bekannt geworden sind. Während das Vorbild für jene Figur heute freilich nicht mehr im Herzoglichen Museum, dagegen an andern Orten, wie z. B. im Dresdener Albertinum und im Herzoglichen Museum zu Gotha, nachzuweisen ist, wird man dasjenige der Venus in einer von den beiden Bronzestatuetten (Nr. 90 und 91) erkennen dürfen, die sich durch ihre charakteristische Stellung und Bewegung ohne weiteres als Arbeiten des Giovanni da Bologna verraten.

Daß endlich auch noch andere Sammlungen bisweilen Vorbilder für die Modelleure geliefert haben, beweist *Rombrichs* „nackte Venus, auf einem Postament“ mit ihrem Zusatz „nach einem Braunschweigischen Holzmodell copiret“; doch läßt sich, da diese Figur bis jetzt nicht näher bekannt ist, vorläufig auch nicht mit Sicherheit sagen, ob das benutzte Original sich noch gegenwärtig unter den figürlichen Holzschnitzereien des Museums befindet.

Wie dem aber auch sei, die Tatsache, daß in verhältnismäßig weitem Umfange gewisse Werke der Kleinplastik aus den Sammlungen des Herzoglichen Museums von den Modelleuren der Fürstenberger Fabrik, und zwar ganz allgemein und zu jeder Zeit, abgeformt und nachgebildet sind, steht hiernach außer Frage. Ob man aber berechtigt ist, ihnen deshalb einen besonderen Vorwurf zu machen, dürfte um so weniger zuzugeben sein, als gerade hier höchstwahrscheinlich bestimmte Weisungen und Befehle von höherer Stelle eingewirkt haben.

Trotz alledem kann nicht geleugnet werden, daß die ganze Art, wie diese Modelleure sich ihre Vorwürfe und Motive zu verschaffen und wie sie dieselben zu benutzen pflegten, etwas Unkünstlerisches an sich trägt, das sich mit der gewohnten Auffassung von dem Beruf des frei und selbständig schaffenden Künstlers nicht leicht in Einklang bringen läßt. Denn selbst wenn wir ihnen manches zugute halten und in dem allgemeinen Brauche der Zeit, in vorübergehender Arbeitsüberhäufung, in dem beständigen Kampf mit der Konkurrenz, vor allem aber in der weltabgeschiedenen Lage Fürstenbergs eine gewisse Entschuldigung für ihre oft recht mechanische Arbeitsweise erkennen wollen, bleibt doch der Vorwurf künstlerischer Unselbständigkeit und einer oft allzu weitgehenden Abhängigkeit von fremden Vorbildern nach wie vor bestehen.

Um aber gerecht zu sein, müssen wir anderseits auch anerkennen, daß in der figürlichen Plastik Fürstenbergs neben jenen zahlreichen Anleihen, Entlehnungen und Kopien doch auch viele Werke von einer ausgesprochenen Eigenart und Originalität vorhanden und daß ferner da, wo sich mit der Kunst des Modelleurs die Arbeit

eines geschickten Formers [1]) und feinfühligen Staffierers vereint, in der Regel treffliche Werkchen voll Anmut und Schönheit entstanden sind, die, wenn sie auch nicht gerade mit den Schöpfungen eines Kändler, Melchior, Bastelli, Beyer und anderer hervorragender Bossierer des 18. Jahrhunderts verglichen werden sollen, doch vielen ähnlichen Arbeiten Meißens, Höchsts, Ludwigsburgs usw. sich wohl an die Seite stellen lassen. Werke wie z. B. die Andromeda, das jugendliche Liebespaar mit dem Vogelbauer sowie die Familie am Kaffetisch von *Desoches*, ferner die Liebesgruppe, die Figuren der germanischen und römischen Krieger und die Kleopatra von *Luplau*, sodann die Reiterstatuette Friedrichs II., die Gruppe der schlafenden Venus mit Kupido und die Leda vont*Schubert*, sowie endlich *Hendlers* Weinküpergruppe und dessen Verwandlung der Dryope, die sich mit einer einzigen Ausnahme sämtlich im Herzogl. Museum befinden, gehören nicht nur zu den hervorragendsten plastischen Schöpfungen Fürstenbergs, sondern werden auch in der gesamten deutschen Porzellanplastik des 18. Jahrhunderts stets eine bemerkenswerte Stelle einnehmen.

Allein das Bild von dem Können dieser Fürstenberger Modelleure wird sich noch mehr zu ihren Gunsten verschieben, wenn wir auch eine zweite Gruppe ihrer Arbeiten, die bisher noch außer acht gelassen wurde, in den Kreis unserer Betrachtung ziehen, nämlich ihre Büsten und Reliefs in Biskuit, die an Zahl ihren figürlichen Arbeiten beinahe gleichkommen, sie an Kunstwert aber meist übertreffen. Diese Büsten, Büstchen, Bildnisreliefs usw. sind überhaupt ein Genre, das zwar andern Fabriken keineswegs fremd gewesen, das aber in Fürstenberg schon frühe — vereinzelt kommen solche Biskuitbüsten schon in den sechziger Jahren vor — und mit besonderer Vorliebe gepflegt wurde, so daß man es geradezu als eine Spezialität der Fabrik bezeichnen darf, in der es kaum eine andere mit ihr aufzunehmen vermocht hat.

Auch von diesen Arbeiten sind uns Verzeichnisse erhalten, von denen das eine an jenes Verzeichnis (III siehe S. 94) der Figurenformen, das unter dem Titel „Journal" usw. 1771 begonnen wurde, angeschlossen, das andere mit der Auf-

---

[1]) Unter den Formern dieses Zeitraums, soweit sie für figürliche Arbeiten in Betracht kamen, waren die tüchtigsten Heinrich *Wegener* und Ferdinand *Jürgens*, daneben noch Chr. *Jürgens*, J. G. *Penzer* und K. *Becker*. Nach einer Bemerkung im Formenverzeichnis B sollte „unter jeder Figur die richtige Formnummer sowie der Name des Arbeiters verzeichnet stehen"; doch scheint diese Bestimmung, die ähnlich auch in Meißen vorkam (vgl. Berling S. 162/3), in Fürstenberg nicht streng durchgeführt zu sein, da sich nur bei verhältnismäßig wenigen Stücken Name und Formnummer zugleich finden. Meist kommt nur die letztere vor, oft fehlt aber auch jede Bezeichnung. Dagegen sind Fälle, in denen der vollständige Formername begegnet, wie z. B. bei der Luplauschen Bacchusgruppe im Herzoglichen Museum, die unter dem Boden eingeritzt die Bezeichnung Heinr. Weg(ener) trägt, selten. Häufiger wird nur der Anfangsbuchstabe des Zunamens, bisweilen auch der von Zu- und Vornamen angegeben, wie das auch oft bei den Geschirren der Fall ist. Vielleicht erklärt sich das seltene und ungleichmäßige Vorkommen dieser Zeichen aus dem Umstande, daß die Mehrzahl der uns überkommenen Figuren Ausformungen aus einer späteren Zeit sind, wo jene Bestimmung vergessen oder außer Kraft gesetzt war.

schrift „Verzeichnis der Büsten, Porträts und Reliefs bey hiesiger echten Porcellain-Fabrik zu Fürstenberg“ gleichzeitig mit dem obenerwähnten Verzeichnis II 1782 aufgestellt ist, aber, wie dieses, ebenfalls nur bis Anfang 1780 reicht[1]).

Nach ihrem Inhalt zerfallen diese Verzeichnisse in vier Abteilungen, deren erste „Portraits-Formen nach Originalen und Gemälden“ überschrieben ist. Diese Abteilung enthielt im ganzen 112 Nummern; doch fehlt Nr. 101, so daß in Wirklichkeit nur 111 Nummern vorhanden sind, die sich in der Mehrzahl auf die Zeit von 1770 bis 1791 oder, da nur fünf Nummern nach 1784 noch entstanden sind, auf die Jahre 1770 bis 1784[2]) verteilen. Im Preiskurant von 1779 (vgl. Beilage Nr. V im Anhang) werden diese Arbeiten genauer und zutreffender als „Porträts en medaillon, en biscuit“ bezeichnet; denn es handelt sich hier durchgängig um Medaillonbildnisse in Biskuit, und zwar von ovaler, ganz selten runder

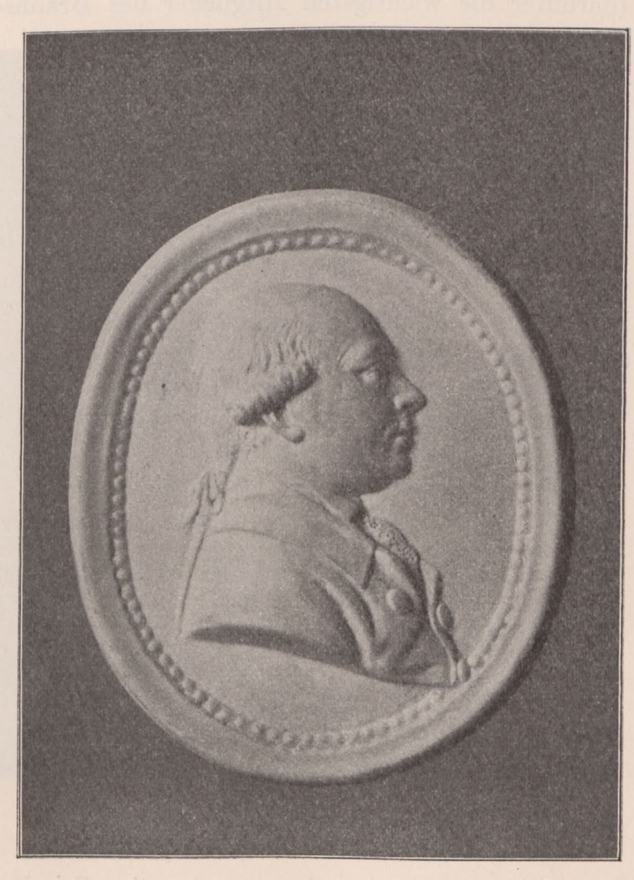


Abb. 92. **Reliefbildnis eines Unbekannten.**
Herzogl. Museum.

[1]) Beide Verzeichnisse sind hier im Anhang, Beilage Nr. IV, in der Weise miteinander vereinigt worden, daß das sorgfältiger verfaßte Verzeichnis von 1782 nach der Reihenfolge der darin enthaltenen vier Abteilungen zugrundegelegt und dann die Nachträge aus demjenigen von 1771 diesen Abteilungen unmittelbar angeschlossen wurden. Dabei sind ferner alle Bemerkungen, soweit sie von irgendwelcher sachlichen Bedeutung erschienen, an den betreffenden Stellen dieses kombinierten Verzeichnisses eingetragen; auch ist die Spalteneinteilung der beiden Originale beibehalten, doch wurden die Spalten mit den Überschriften „Formentaxe“ und „der Formen Stücke“ weggelassen, weil beide, als nur für den inneren Fabrikbetrieb bestimmt, kein allgemeineres Interesse bieten und zudem auch in den Originalen, vor allem in dem von 1782, zum größten Teil unausgefüllt geblieben sind. So viel zum besseren Verständnis des im Anhang abgedruckten Verzeichnisses.

[2]) Stegmann irrt hier, wenn er behauptet, daß die Mehrzahl bis 1776 entstanden sei; im Gegenteil sind weitaus die meisten erst nach 1776 angefertigt worden.

Form, bei denen sich die Köpfe oder, richtiger, die Brustbilder nach Kameenart als Hochreliefs, bisweilen auch als Flachreliefs vom Hintergrunde abheben (Abb. 92). Dabei sind sie gewöhnlich von schmalen, entweder weiß oder königsblau glasierten oder auch vergoldeten Rähmchen umschlossen, bisweilen umziehen auch noch Inschriften in Gold, wie Namen, Titel usw., den innern Rand[1]).

An der Herstellung dieser Reliefs, die zumeist zeitgenössische Fürstlichkeiten (darunter die wichtigsten Mitglieder des Braunschweiger Fürstenhauses), ferner andere hochgestellte Personen, Staatsmänner, Dichter und Gelehrte (darunter auch die damaligen Professoren der Universität Helmstedt (Abb. 93)) darstellen, waren die sämtlichen oben genannten Modelleure der Fabrik sowie ein sonst nicht näher bekannter Bildhauer *Möller* (oder Müller) in Hannover beteiligt. Von ihnen scheint *Desoches* fast alle Fürstlichkeiten, *Rombrich* die Helmstedter Professoren sowie, zusammen mit den andern Modelleuren, alle übrigen Personen modelliert zu haben. Daß viele von ihnen unmittelbar nach dem Leben, d. h. auf Grund von Zeichnungen nach dem Leben, entstanden sind, beweist nicht nur die Bezeichnung „nach Originalen“, die kaum anders zu verstehen ist, sondern auch die Frische und Unmittelbarkeit in der Wiedergabe mancher dieser Bildnisse. Dieser Umstand und die sorgfältige Behandlung aller Einzelheiten läßt außer Zweifel, daß die Künstler in vielen Fällen nach der Natur gearbeitet haben; in zahlreichen andern Fällen haben freilich auch Gemälde oder wohl noch häufiger Kupferstiche [2]) als Vorlagen

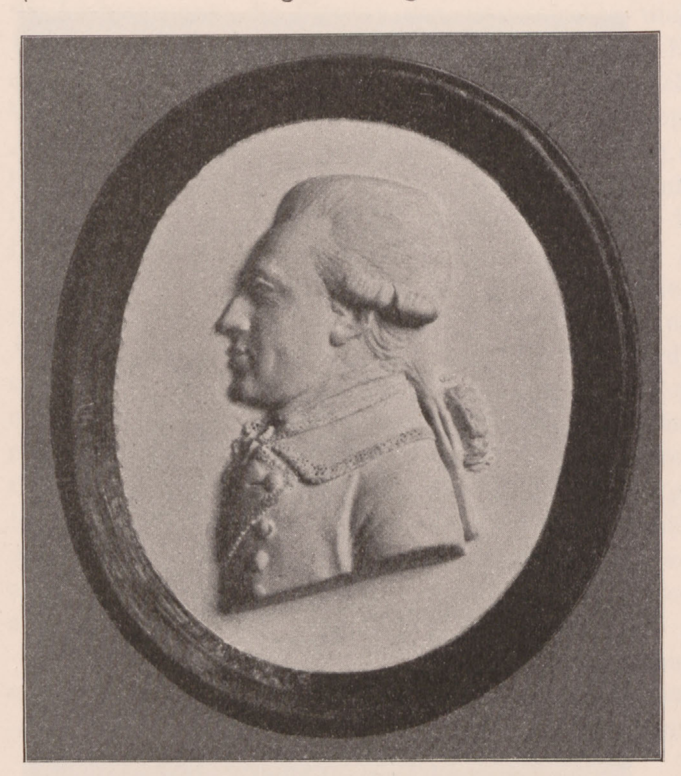


Abb. 93. **J. G. O. Duroi, Professor in Helmstedt, mod. von Rombrich.** Herzogl. Museum.

[1]) Die Rückseite trägt in der Regel außer der eingeritzten F-Marke und Nr. 1 auch den eingeritzten Namen des Dargestellten; oft ist die Marke auch in Gold aufgemalt, so gewöhnlich bei den Medaillons mit Goldrand.

[2]) So scheint z. B. das zierliche Reliefbildnis der Marie Antoinette nach einem Stich von F. Hubert gearbeitet zu sein.

dienen müssen, und zuweilen mögen wohl auch, wie das z. B. von Nr. 65 (Pius VI.) ausdrücklich angegeben wird, Werke der Miniaturmalerei benutzt worden sein, mit der sich überhaupt, wie mir scheint, diese ganze Gattung kleinplastischer Kunst geistig am unmittelbarsten berührt. Ob und wieweit dann endlich auch noch ähnliche Arbeiten Josiah Wedgwoods eingewirkt haben, mag dahin gestellt bleiben; doch liegt die Annahme nahe, daß dieselben sowohl hier wie bei den Reliefs der nächsten Abteilung, die sonst einen etwas anderen Charakter tragen, nicht ohne Einfluß gewesen sein dürften.

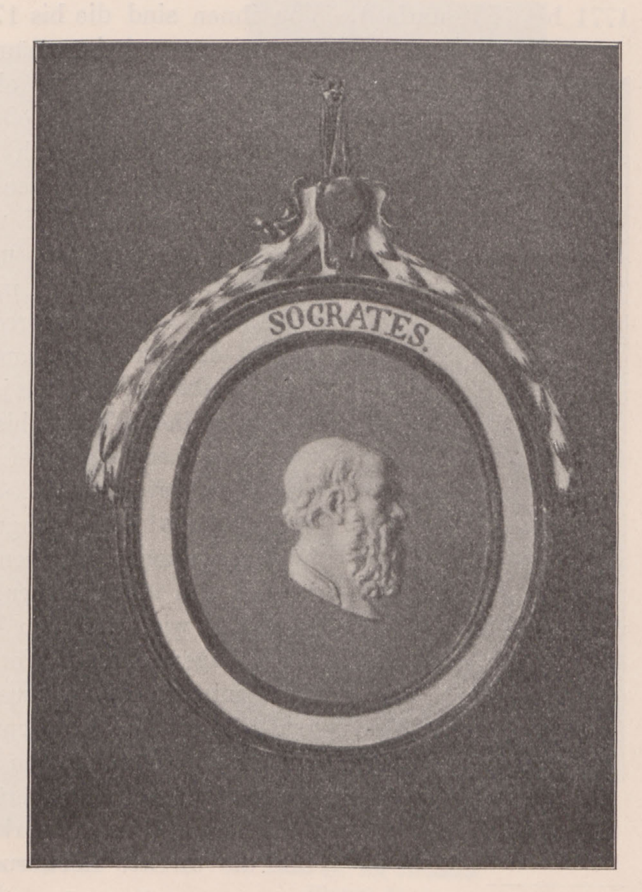


Fig. 94. **Reliefkopf des Sokrates auf blauem Grunde, mod. von Schubert.** Herzogl. Museum.

Die 61 Reliefs dieser zweiten Abteilung werden unter der Überschrift „Porträts-Formen mit behängten Rahmen Nr. 2 nach Braunschweigischen Modellen“ zusammengefaßt, wobei im Verzeichnis von 1771 noch hinzugefügt ist, „welche 1778 von Braunschweig an die Fabrik abgesandt worden“. Es sind dieselben Reliefs, die im Preiskurant von 1779 als „eine Suite von 60 alten Köpfen“ angeführt werden; denn es handelt sich um die Köpfe von bekannten Dichtern, Philosophen und Staatsmännern des griechischen Altertums, die in Biskuit als Hochreliefs auf ovalem Grunde ausgeführt und von einem mit einer Girlande bekrönten und entweder weißglasierten oder vergoldeten Rahmen umschlossen sind. Bisweilen ist der Grund matthellblau gefärbt und öfters ist auch noch der Name des Dargestellten in goldener Antiquaschrift über dem Kopfe angebracht (Abb. 94).

Der Modelleur dieser Arbeiten war *Schubert*, der dieselben, wie uns eine Bemerkung im Verzeichnis III belehrt, „aus dem Kunst Kabinet in Braunschweig abgegossen“, also offenbar über Kameen aus Glas oder Halbedelstein, die jedoch heute in den Sammlungen des Herzogl. Museums nicht mehr nachzuweisen sind, abgeformt hatte. Die Reliefs sind daher mit den zahlreichen ähnlichen Arbeiten

Wedgwoods nahe verwandt, denen sie besonders dann, wenn die Köpfe sich nach Art der Jasperware weiß vom blauen Grunde abheben, auch äußerlich vollkommen gleichen.

Wichtiger und umfangreicher ist aber die dritte Abteilung, die die „Büsten-Formen nach Gips-Originalen, große à 7 Zoll, kleine à 2 Zoll" („wie auch nach der Ähnlichkeit poussiret", Verz. 1771) aus dem Zeitraum von 1771 bis 1794 umfaßt. Von ihnen sind die bis 1773 einschließlich entstandenen, die, wie es scheint, sämtlich von *Desoches* herrühren, durch Buchstaben in alphabetischer Reihenfolge, und zwar jedesmal die größeren Büsten durch große, die kleineren Büsten durch kleine Buchstaben bezeichnet, wobei außerdem jene, wenigstens im Verzeichnis von 1771, durch die Nummern 4, 5 und 6, diese durch die Nummern 1, 2 und 3 noch näher unterschieden werden. Seit 1774 aber werden alle nur mit diesen sechs Nummern bezeichnet. Doch entsprechen dieselben durchaus nicht immer den Nummern auf den Büsten selbst sowie den Maßen, ebenso wie auch jene die Größe angebenden Buchstaben meines Wissens bis jetzt noch nicht auf den Büsten und Büstchen selbst gefunden sind [1]).



Abb. 95. **Laokoonbüstchen.** Herzogl. Museum.

Eine gewisse Willkür und Ungleichmäßigkeit, vermutlich aus dem Mangel an einer schärferen Kontrolle hervorgegangen, scheinen also auch hier obgewaltet zu haben. Im übrigen aber befinden sich gerade unter diesen Arbeiten, wie unter den Reliefbildnissen, eine ganze Anzahl ausgezeichneter Werkchen, die uns das Können der Fürstenberger Modelleure von seiner besten Seite zeigen.

Das gilt jedoch weniger von den Büsten, die, nach antiken Gipsabgüssen oder Originalen modelliert, in ziemlich großer Zahl vertreten sind; denn hier fehlt jene Frische und Unmittelbarkeit, wie sie allein eigenes Schauen und die direkte Berührung des Künstlers mit den Per-

[1]) Die Buchstaben, die uns an diesen Büsten hauptsächlich begegnen, sind ein eingeritztes W oder J, seltener ein G. Alle drei beziehen sich aber, wie bei den Figuren, offenbar auf die Namen der Former, wobei wohl unter W *Wegener*, unter J einer von den drei Formern des Namens *Jürgens*, unter G *Günter* zu verstehen ist. Was die übrigen Zeichen an diesen Büsten betrifft, so tragen fast alle als Fabrikmarke ein eingestempeltes springendes Pferd und daneben in der Regel auch noch irgendeine Größennummer aus der Zahlenfolge 1 bis 6. Doch kommen zuweilen auch Abweichungen von dieser Regel vor, indem entweder das Pferd oder die Formerbuchstaben oder auch beide fehlen. Von den mannigfaltigen, den Wechsel des Stils und der Mode deutlich veranschaulichenden Formen der meist mit blauem F versehenen Sockel zu diesen Büsten werden die abgebildeten Beispiele eine genügende Vorstellung geben. Besonders hübsch ist das viereckige Postament des Laokoonbüstchens mit den aufgemalten Miniaturbildchen an den Flächen (Abb. 95).

sönlichkeiten seiner Zeit zu verleihen vermag. Die Arbeiten dieser Art, wie z. B. die von *Rombrich* und *Luplau* modellierten 12 Kaiserköpfe oder die der Niobiden und des Laokoon und seiner Söhne (Abb. 95), sind daher meist nur flaue und mittelmäßige Kopien, denen fast stets, so vortrefflich sie auch im einzelnen durchgeführt sein mögen, eine gewisse akademische Manier anhaftet, von der auch

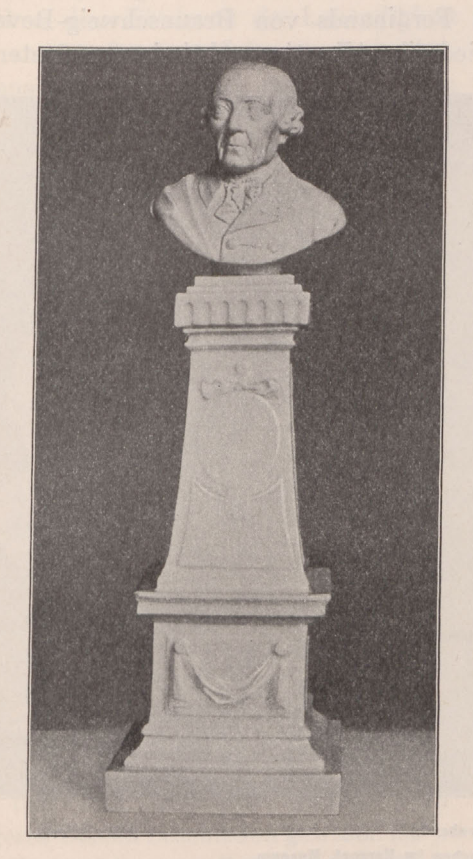


Abb. 96. **König Friedrich II. auf einem ursprüngl. nicht dazugehörigen Sockel.** Herzogl. Museum.

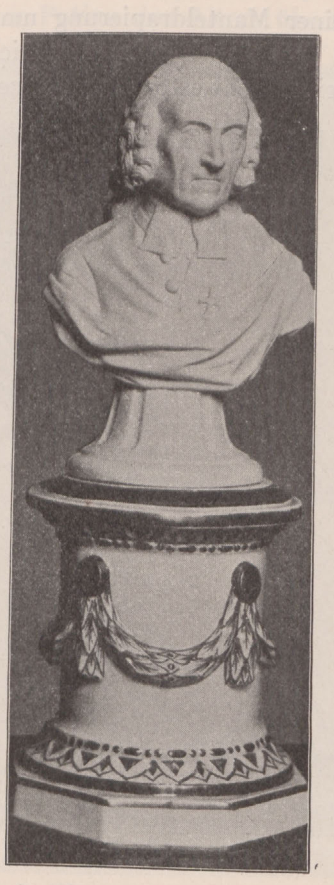


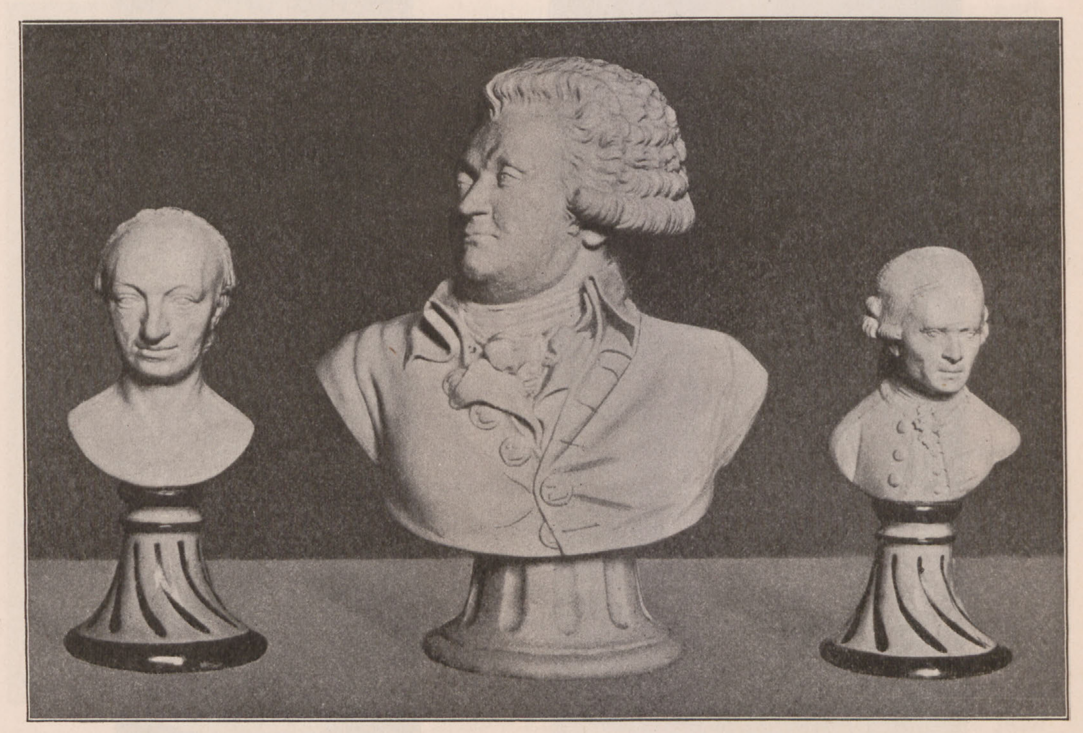
Abb. 97. **Abt Jerusalem.** Herzogl. Museum.

einige, an sich interessantere griechische Bildnisköpfe, wie z. B. die des Homer, Euripides, Plato, Sokrates, Hippokrates u. a., nicht frei zu sprechen sind.

Ganz anders wirken dagegen die Köpfe der Zeitgenossen, nicht nur der Fürstlichkeiten, darunter Herzog Karl in drei verschiedenen Auffassungen, sondern fast mehr noch der Dichter, Gelehrten usw., die bisweilen — ich nenne hier nur die Büsten von Lessing, Beireis, Jerusalem, Voltaire, Rousseau, Lavater, und aus späterer Zeit noch Mirabeau, von Göcking, Leibniz, Friedrich II. (Abb. 96 u. 97) — eine so überraschende Lebenswahrheit, feine Charakterisierung und vortreff-

liche Ausführung zeigen, daß man sie trotz ihrer Kleinheit als vollkommene Meisterwerke realistischer Bildniskunst bezeichnen darf, wie sie nur wirkliche Künstler hervorzubringen imstande sind. (Abb. 98. 99.)

Aus Künstlerhand hervorgegangen sind ferner auch jene etwas größeren (gegen 0,100 hohen) Büsten fürstlicher Personen, die unten gerade abgeschnitten und von einer Manteldrapierung umrahmt sind. Ich kenne vorläufig erst drei, von denen sich die Büsten Friedrich Karl Ferdinands von Braunschweig-Bevern [1]) und seiner Schwester, der Prinzessin Friederike Albertine, Äbtissin von Steterburg



Wieland. Mirabeau. Prof. Beireis.

Abb. 98. **Biskuitbüstchen im Herzogl. Museum.**

(Abb. 100), in Privatbesitz, diejenige eines bisher noch nicht mit Sicherheit bestimmten Fürsten [2]) im Herzogl. Museum befinden. Durch lebensvollen Realismus und eine bis in jede Einzelheit sorgfältige Modellierung ausgezeichnet, gehören diese, vielleicht noch in den 60 er Jahren, sicher aber vor 1771 entstandenen Büsten, deren Folge wohl noch größer war, zu den bemerkenswertesten Darstellungen

[1]) In Berliner Privatbesitz und abgebildet bei Brüning, Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts, Taf. 28.

[2]) Ich vermute in ihm August Wilhelm von Braunschweig-Bevern, den Bruder der beiden Vorgenannten, so daß wir also hier drei zweifellos von derselben Hand (*Rombrich*) modellierte Büsten von Mitgliedern der gleichen Familie vor uns hätten.

realistischer Porträtbildnerei, die besonders da, wo, wie in dem ersten Beispiel, ein mit Trophäen aller Art geschmückter und bemalter Sockel hinzukommt, ein Ganzes von hohem künstlerischen Reiz bilden.

Geradezu als Unikum aber muß eine, mit dieser Folge nahe verwandte Büste des Leipziger Kunstgewerbe-Museums angesprochen werden [1]), deren völlige Bemalung in fein zusammengestimmten, mit der Patina des Alters überzogenen Farben den Eindruck der Lebendigkeit bis zum äußersten steigert. Besonders eigenartig wirkt dabei das auf kaltem Wege mit Lackfarben bemalte Gesicht, zu dem wiederum die Glasur der weißen Perücke und der stumpfe Glanz des schwarzen, goldverzierten Panzers einen reizvollen Gegensatz bilden. Wenn diese Büste ihre ungewöhnliche Bemalung wirklich in Fürstenberg selbst erhalten hat, woran zu zweifeln kein Grund vorliegt, muß sie als ein durchaus einzig in seiner Art dastehendes Meisterwerk bezeichnet werden.



Abb. 99. **Herzogin Auguste, Gemahlin Herzog Carl Wilh. Ferdinands.**
Wolfenbüttel, Privatbesitz.

Angesichts solcher und ähnlicher Arbeiten, die einen erheblichen Bruchteil ihres gesamten Schaffens darstellten, wird man aber über manche nicht wegzuleugnende Schattenseiten der Fürstenberger Modelleure gern hinwegsehen können und nur lebhaft bedauern müssen, daß dieser Bildniskunst nach jenen so viel versprechenden Leistungen aus den 70er und 80er Jahren kein längeres Dasein beschieden gewesen ist [2]).

Nur gering an Zahl sind endlich die Arbeiten der letzten Abteilung des Verzeichnisses, die überschrieben ist: „Basreliefs, welche teils aus dem Kunst Cabinet Nachcopiret o. mit Fleiß abgegossen sind.“ Wenn man nämlich von den beiden letzten Stücken, deren Zugehörigkeit zu dieser Abteilung

[1]) Abgebildet im Kunstgewerbeblatt, N. F., XVIII, S. 18.

[2]) Wie rasch nämlich die Liebhaberei an diesen Werken der Kleinkunst abgenommen haben muß, können wir schon aus der Tatsache erkennen, daß im Jahre 1784 auf der Porzellanniederlage zu Braunschweig große Mengen von Büsten von Gelehrten usw. lagerten, die keine Käufer fanden, also damals schon nicht mehr zu den marktgängigen Waren zählten.

nicht hinlänglich feststeht, absieht, sind es nur neun Reliefs, die sämtlich mythologische Gegenstände behandeln und in den Jahren 1778/9 von *Schubert* angefertigt, d. h. „von Originalen aus dem Kunsthause abgegossen“ wurden. Diese letzteren gehörten aber ebenfalls wieder der Elfenbeinsammlung des Herzogl. Museums an, wo sie heute fast alle noch vorhanden sind; von jenen alten Biskuitreliefs kenne ich bis jetzt wenigstens drei, nämlich das im Herzogl. Museum aufbewahrte Relief mit dem Bacchusfest[1]) sowie die in braunschweigischem Privatbesitz befindlichen Reliefs mit dem Göttermahl und der Tötung der Niobiden, die sämtlich von Rähmchen in antikisierender Form umschlossen und von den Elfenbeinreliefs Nr. 281, 262 und 263 abgeformt sind. Daß und wie diese drei Reliefs bisweilen auch zu dekorativen Zwecken benutzt wurden, zeigt eine, bisher allerdings nur in modernen Ausformungen vorliegende Schmuckkassette von rechteckiger Form, an deren Langseiten und Deckel jene beiden letztgenannten Darstellungen, an deren Schmalseiten aber jedesmal das bacchische Relief als Füllungen verwendet sind. Indessen können diese modernen Abformungen, zumal sie mit einer dicken Glasur überzogen sind, nur eine höchst unvollkommene Vorstellung von der zarten Schönheit jener echten und alten Biskuitreliefs gewähren.

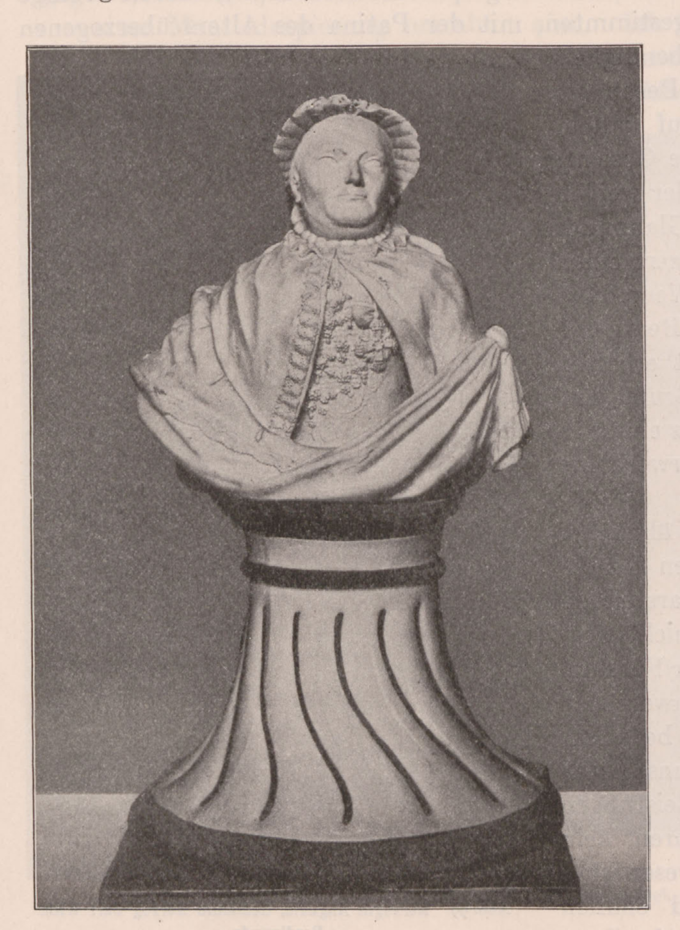


Abb. 100. **Prinzessin Friederike Albertine, Äbtissin von Steterburg.**
Beierstedt, Privatbesitz.

[1]) Ein zweites Exemplar im Hamburgischen Museum für Kunst u. Gewerbe.

Dem lebhaften Aufschwung, den wir so, hauptsächlich zu Beginn dieser Periode, die gesamte Plastik Fürstenbergs nehmen sehen, folgten, wenn auch in langsamerem Tempo, Formerei und Malerei. Nachdem die technischen Schwierigkeiten des verflossenen Jahrzehnts zum größten Teil überwunden waren, was schon an den immer seltener werdenden Klagen über Mißerfolge bei der Herstellung der Masse zu erkennen ist, konnte die Fabrikation nunmehr in ruhigere Bahnen einlenken, indem unter *Kohls* umsichtiger Leitung an die Stelle haltlosen Experimentierens allmählich ein klares und zielbewußtes Schaffen trat.

So zunächst auf dem Gebiete der Formerei[1]). Praktische Erwägungen und Sparsamkeitsrücksichten scheinen hier in der ersten Zeit insofern noch hemmend eingewirkt zu haben, als man sich vorläufig mit den überkommenen Modellen, wenigstens der eigentlichen Gebrauchsgeschirre, begnügte und nur hier und da durch kleine Änderungen oder Neuschaffungen dem Geschmack der Zeit wie den Bedürfnissen des Publikums entgegenzukommen suchte. Wir finden daher während der nächsten Jahre bei Kaffee- und Tafelgeschirr immer noch dieselben Grundformen wie in der Frühzeit, jedoch mit dem Unterschied, daß statt des bis dahin vorherrschenden Rokokostils in seiner reifsten Ausgestaltung allmählich eine maßvollere und abgeklärtere Nuance dieses Stils zum Durchbruch gelangt.

Das zeigt sich schon in der Bevorzugung glatter Muster an Stelle der bisher so sehr beliebten reliefierten. Zwar fehlen diese auch jetzt nicht völlig, aber es ist, außer dem vereinzelt noch vorkommenden Stabkantenmuster, fast allein das sogenannte gravierte, also das spezifisch Fürstenbergische Modell, das sich, wie aus seiner häufigen Erwähnung in den Listen und Verzeichnissen jener Zeit hervorgeht, noch immer einer großen Beliebtheit zu erfreuen hatte. Weit öfters werden dagegen „glatte“ Kaffee- oder Tafelgeschirre erwähnt, und jener Preiskurant von 1779, der uns noch häufiger beschäftigen wird, kennt sogar nur ausschließlich solche glatten Geschirre, die also damals zu den gangbarsten Mustern gezählt haben müssen, falls sie nicht überhaupt die einzigen der Fabrik waren.

In der Tat bestehen auch die aus dieser Periode noch erhaltenen Fürstenberger Porzellane zum weitaus größten Teil aus diesen glatten Mustern, bei denen der Reliefschmuck entweder gänzlich fehlt oder nur auf einzelne Teile, wie z. B. auf den Ausguß der Kannen, beschränkt ist. Dieser Verzicht auf reicheren Reliefschmuck bildet aber gerade ein wesentliches Unterscheidungsmerkmal der Fürstenberger Porzellane der Blütezeit gegenüber denen der Frühzeit.

Freilich ist es nicht ihr einziges oder auch nur ihr hauptsächlichstes Kennzeichen; denn wichtiger noch ist die Beschaffenheit der Masse und Glasur, die

[1]) Von den Formern dieses Zeitraumes kommen in Betracht: für feinere Arbeiten, Figuren und Galanterien: F. *Jürgens*, *Penzer* und *Wegener*, für „passigtes“ Tafelgeschirr (d. h. paßförmig im Grundriß): *Penzer*, für großes Kaffeegeschirr, d. h. Kaffee- und Teebretter usw.: *Nagel* und M. *Greve*, für kleineres „passigtes“ Geschirr, Tabatièren u. dgl.: *Günter*, für Belegen mit Blumen usw.: L. *Becker*, für Ansetzen der Schnauzen und Kannenhenkel: J. G. *Jürgens*, für Formen der Tassenhenkel: der alte *Böker*.

beide in dieser Periode, wenn auch noch nicht völlig tadellos, so doch durchgängig weit vollkommener, d. h. reiner und ohne jene Fehler erscheinen, die den meisten Porzellanen der 50er und 60er Jahre anhafteten. Hierdurch sowie durch ihre höhere technische Vollendung überhaupt, die sich nicht zum wenigsten auch nach der Seite ihrer malerischen Ausschmückung, d. h. in einer größeren Reinheit der Farben und ihrem besseren Zusammenklang, bemerkbar macht, unterscheiden sich in erster Linie die Erzeugnisse der Blütezeit von denen der Frühzeit. Die Formen aber bleiben, wenigstens beim gewöhnlichen Gebrauchsgeschirr, über dessen einzelne



Abb. 101. **Teemaschine mit Untersatz.**
Berlin, Kgl. Porzellanmanufaktur.

Stücke wir durch jenen Preiskurant von 1779 (siehe Anhang, Beilage Nr. V) genau unterrichtet werden [1]), zunächst während der 70er Jahre noch ganz dieselben. Denn auch die Schokoladetassen in Birnmodell und die gerippten Tassen, die beide erst in den Akten dieser Zeit erwähnt werden, scheinen keineswegs neue Modelle gewesen, sondern bereits am Ende der vorigen Periode in Fürstenberg aufgekommen zu sein.

[1]) Hiermit stimmt fast wörtlich überein ein Auszug aus einem Preiskurant von 1788, der im Holzmindischen Wochenblatt, 43/44 Stück vom 25. Oktober und 1. November 1788, abgedruckt ist.

Anders verhält es sich mit dem Luxusgeschirr, bei dem wir unter der Bezeichnung „Allerhand“ einer Anzahl von Modellen begegnen, die frühestens um die Wende des sechsten und siebenten Jahrzehnts entstanden sein können. Zu ihnen gehören zunächst die beiden schönen Modelle einer Teemaschine mit durchbrochenem Untersatz. Bei dem einen, der Kopie eines Meißener Modells, ist der Behälter kugelförmig und der Griff mit zwei vergoldeten Tombakbügeln in besten Rokokoformen, bei dem anderen eiförmig und mit hohem eingezogenen, profilierten Deckel und zwei muschelartig gestalteten Horizontalhenkeln versehen (Abb. 101). Auch der Krahn ist jedesmal aus vergoldetem Tombak im Stil der Zeit gebildet, und der für die Lampe bestimmte Untersatz mit aufgeformten Rokaillen, Masken und freimodellierten Blümchen aufs reichste geschmückt. Stilverwandt und gleichzeitig hiermit ist das als „Vasenleuchter“ bezeichnete Leuchtermodell in der Form eines auf drei Rokokovoluten ruhenden Väschens oder, richtiger, einhenkeligen Kännchens. Ferner gehören hierher durchbrochen gearbeitete Obstkörbe verschiedener Art, rund oder oval, „Konfektblätter“, d. h. Schalen in Form eines oder mehrerer übereinander liegender Weinblätter mit Asthenkel [1]), glatte Baumöl-, Essig- und Senfkannen, Kasolets [2]) mit drei Kinderfiguren, Ananas- und „poussierte“ Kastanientöpfe, gemuschelte Bretter mit zwei Schokoladebechern, Eisgefäße (Salpotières) (Abb. 102), Becher zu Eis, runde Seifenbüchsen, Coquets, d. h. Crêmetöpfchen von runder, dreieckiger und ovaler Form (Abb. 103), deren Deckel mit je einer Frucht belegt sind, Blumentöpfe, Rasierbecken, Nachtgeschirre, Füllhörner u. a. m., sämtlich Gegenstände, die



Abb. 102. **Sog. Eistopf.**
Berlin, Kgl. Kunstgewerbe-Museum.

[1]) Die kleineren davon scheinen zu den Eisbechern als Unterschalen zu gehören.

[2]) d. h. Räuchergefäße, eine Art Räucherväschen, wie sie schon aus den sechziger Jahren in F. bekannt waren. Ein schönes Exemplar befindet sich in Privatbesitz zu Braunschweig.

zwar allgemein im täglichen Leben Verwendung fanden, die aber auch schon mehr oder weniger einen gewissen Luxus voraussetzten.

Ganz und gar als Luxusgeräte sind aber endlich die meisten der unter der Bezeichnung „Galanterien“ zusammengefaßten Erzeugnisse zu betrachten, die ja schon in der vorigen Periode angefertigt wurden, jetzt aber durch zahlreiche neue Gegenstände eine stattliche Bereicherung erfuhren. Zu den dort erwähnten Artikeln, vor allem den Dosen und Tabatieren verschiedenster Form, kamen als neu hinzu: Etuis in Gestalt von Wickelkindern, Jungfernbeinen, Spargeln und Fischen; Flakons „als Harlequin, Schäfer, Stieglitz, Korbflasche“ (Abb. 104) sogenannte Tambournadeln mit Tombakbeschlag, Stockknöpfe, Taschenuhrgehäuse, Messer-



Abb. 103. **Zwei Eisbecher und ein Crêmetöpfchen.**
Herzogl. Museum.

hefte, glatt und poussiert, Schachspiele, Blumenköcher, Ringe über Geldbeutel (coulans), „Seidengewinde“ (d. h. Seidenwickel), Fingerhüte, Tuchschleifen, Hutschnallen, Rock- und Westenknöpfe, Ordenskreuze, Brasselets, Stricke-Scheiden, Augenbäder (Baignoirs), Pomade- und Rouge-Büchsen usw. Auch von diesen Gegenständen sind im Laufe der Zeit viele völliger Vergessenheit anheimgefallen [1]) und nur noch im Zusammenhang mit der ganzen Kultur jenes galanten Zeitalters zu verstehen, dessen Geschmack und Lebensgewohnheiten sich zu einem guten Teil in ihnen widerspiegeln. Wenn sie demnach auch in erster Linie als Erfindungen des Rokokos zu betrachten sind, haben sie doch zumeist die Blüte dieses Stils überdauert und auch dann noch eine gewisse Beliebtheit, wenigstens in den

[1]) Schon 1829 werden diese und noch zahlreiche ähnliche Dinge, die damals im Magazin lagerten, als veraltet und völlig wertlos bezeichnet.

höheren Gesellschaftskreisen, sich zu sichern vermocht, als bereits jener neue Stil zur Herrschaft gekommen war, der sich lossagte von der launenhaften Willkür seines Vorgängers und auf eine erhöhte Einfachheit im Sinne der antiken Kunst zurückgriff.

Die ersten Spuren dieses Stils, den wir bekanntlich nach dem Vorgang der Franzosen trotz des chronologisch Unstatthaften als Stil Ludwigs XVI. immer noch zu bezeichnen pflegen, lassen sich beim Fürstenberger Porzellan schon verhältnismäßig frühe wahrnehmen. Denn schon unter den Erzeugnissen vom Ende des Jahres 1773 begegnen uns glatte Schokoladetassen mit der Bemerkung „kleine antike Façon", ferner „antike Leuchter ohne Zierrat" (also ebenfalls glatt), und endlich Vasen mit antiken Köpfen, lauter Gegenstände, bei denen schon der Zusatz „antik" auf den sich damals vollziehenden Wechsel des Geschmacks deutlich genug hinweist. Dieser neue klassizistische Stil mit seinen antikisierenden Neigungen drang also schon zu einer Zeit dort ein, wo das Rokoko noch in seiner vollsten Blüte stand, und wenn es auch ein Irrtum wäre, anzunehmen, daß nunmehr sofort und wie mit einem Schlage die Herrschaft desselben gebrochen worden sei, war doch in die Formenwelt und Ornamentik des Fürstenberger Porzellans ein neues Element hineingetragen, das in der Folge in einen gefährlichen Wettbewerb mit dem Bestehenden treten und eine vollständige Stilwandlung herbeiführen sollte. Freilich vollzog sich diese nur schrittweise und allmählich. Denn nachdem in den 70er Jahren der Rokokostil, wenn auch in jener maßvolleren und zurückhaltenderen Form noch entschieden vorgeherrscht hatte, treten erst gegen Ende dieses Jahrzehnts, und zwar zunächst im Geschirr, gewisse neue Formen und ornamentale Bildungen auf, die als die sicheren Vorboten des kommenden Stilwechsels angesehen werden können.

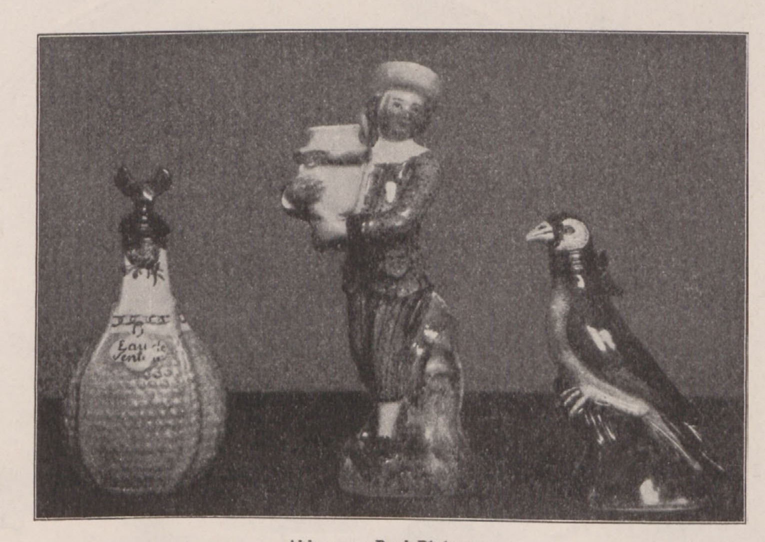


Abb. 104. **Drei Flakons.**
Herzogl. Museum und Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe.

Zu den Erzeugnissen dieses sogenannten Übergangsstils, wie ich ihn der Kürze halber nennen möchte, gehören u. a. einige charakteristische Kaffeegeschirre des Herzogl. Museums. Bei dem einen, das mit bunten Geflügelmalereien verziert ist,

zeigen die Tassen noch die bekannte halbkugelige Form, während die drei Kannen einen zylindrischen Körper mit seitlich angebrachtem, gedrechseltem Holzgriff, sowie einen niedrigen, geraden Deckel haben, der von einer Blüte bekrönt und durch eine Feder festgehalten wird. Die Tassenform, das Motiv des seitlichen Griffes, das wohl aus dem ähnlichen Griff der birnförmigen Sahnenkännchen weiterentwickelt ist, endlich die Blüten an Stelle der Deckelknöpfe sind aus dem Rokoko übernommen, während die gerade Form der Kannen und ihrer Deckel, sowie vor



Abb. 105. **Geschirr mit Malerei in Eisenrot und Gold. Übergangszeit.**
Herzogl. Museum.

allem die zugehörige Anbietplatte mit der am niedrigen Rande aufgeformten ringsumlaufenden Bandschleife bereits den neuen Stil ankündigen. In ähnlicher Weise sehen wir bei einem, mit Blumen in Eisenrot und Gold bemalten Frühstücksservice zwei halbkugelige Tassen und ein kugeliges Teekännchen mit zwei Kannen der oben beschriebenen geraden Form vereinigt, während die dazu gehörige ovale Platte mit ihren Rokaillehenkeln wiederum noch die reinen Formen des Rokokostils zeigt. (Abb. 105.) Nicht weniger charakteristisch vertritt endlich ein drittes Service, das mit antiken Köpfen grau in grau bemalt ist, diesen sogenannten Übergangsstil. Hier zeigen die Tassen wieder die schlanke, halbkugelige und von den Kannen zwei noch die birnförmige Gestalt des Rokoko, die dritte dagegen

bereits die neue zylindrische Form. (Abb. 106.) Dazu kommen als weitere Stilneuheiten zunächst die eigenartige Behandlung der Ausgüsse, die nicht mehr mit aufgeformten Ornamenten im Rokokogeschmack, sondern facettenartig verziert sind, ferner die flachen rosettenähnlichen Deckelknöpfe sowie endlich die von Lorbeerkränzen umrahmten Medaillons und das perlenschnurartige Band, das den Rand der Gefäße in leichtem Relief umgibt.

Bei andern Geschirren wieder sind es, im Gegensatz zu den genannten drei Beispielen, gerade die Tassen, die mit ihrer verkehrt-kegelförmigen Gestalt und ihrer geradlinig profilierten Unterschale den neuen Stil vertreten, während die übrigen Stücke noch mehr oder weniger die Formen und Eigentümlichkeiten des Rokokostiles zeigen. Jedenfalls können wir aber in allen diesen Beispielen ein



Abb. 106. **Geschirr im Übergangsstil mit antiken Köpfen.**
Herzogl. Museum.

allmähliches Aufgehen der überlieferten Rokokoformen in die des Louis XVI-Stiles deutlich genug beobachten. Man scheute sich zunächst offenbar, das Alte ohne weiteres dem Neuen zu opfern, und versuchte daher, beides, so gut es gehen wollte, miteinander zu verschmelzen, indem man Formen des einen Stils mit solchen des andern zusammenstellte oder auch gewisse ornamentale Einzelheiten des neuen Stils den Formen des alten schüchtern aufheftete. Als das Ergebnis solcher Versuche möchte ich diesen eigenartigen Misch- oder Kompromißstil des Übergangs ansehen, wie ihn jene Geschirre des Herzogl. Museums in besonders bezeichnender Weise veranschaulichen.

Indessen war die Herrschaft desselben nur von kurzer Dauer; denn unaufhaltsam brach sich der Louis XVI-Stil Bahn, und etwa die Mitte der 80er Jahre dürfen wir als den Zeitpunkt betrachten, wo das Rokoko aus dem Fürstenberger Porzellan endgültig verdrängt worden ist. An Stelle der geschweiften Form tritt jetzt überall

die gerade, d. h. die walzenförmige oder ovale bei Kannen, Zuckerdosen, Teebüchsen usw., die verkehrt-kegelförmige oder zylindrische bei den Tassen, und zugleich mit den Grundformen ändern sich gewisse Einzelheiten, wie die Henkel, die jetzt meist ohrförmig oder rechtwinkelig gebrochen („à la grecque") erscheinen, die Schnauzen der Kannen, die plumper gebildet und oft an ihrem unteren Ende von einem Kranz aufrechtstehender, flachgerillter Blätter, den sogenannten „erhabenen Kanälen", verziert werden, und die Deckel, die in der Regel flach gewölbt und mit einem einfachen spitzen, dem sog. antiken, Knopf oder einem Pinienzapfen



Abb. 107. **Geschirr, bemalt mit bunten Bildnisköpfen.**
Herzogl. Museum.

bekrönt sind. Dazu treten bei diesen „antiken" Tassen, unter denen die etwas größeren Bouillontassen mit Deckel und oft auch mit doppeltem Henkel versehen sind, an Stelle der im Profil gerundet erscheinenden Unterschalen regelmäßig geradlinig profilierte, und in ähnlicher Weise werden auch die bis dahin halbkugeligen Kummen durch „spitze", d. h. verkehrt-kegelförmige oder durch solche, die im Profil stumpfwinkelig gebrochen sind, ersetzt. Kurz, überall bemerken wir als Hauptkennzeichen statt geschwungener Linien und gewölbter Flächen gerade Linien und ebene Flächen bei einer überaus schlichten und scharfen Profilierung. So etwa stellt sich uns der neue Stil am Fürstenberger Gebrauchsgeschirr einfacher Art dar.

Für die besseren Geschirre hatte man dagegen noch andere, reichere und zierlichere Muster, von denen eines der beliebtesten durch das hier abgebildete schöne Frühstückservice des Herzogl. Museums, das noch an anderer Stelle der Erwähnung bedarf, vertreten wird. (Abb. 107) Auch hier ist aus den Formen als solchen sowie aus ihren Einzelheiten bereits jede Erinnerung an das Rokoko verschwunden; dagegen atmet alles den Geist der neuen Zeit, der in den ruhigeren Linien einfacher Formen und in der sparsameren Verwendung schlichter ornamentaler Motive seine künstlerische Befriedigung findet. Unter den wenigen Motiven plastischer Verzierung ist der hier hauptsächlich verwendete Wulst, um den sich in regelmäßigen Windungen ein Band schlingt, eines der häufigsten.

Neben ihm finden wir fast nur noch das Perlenband sowie das geraffte Tuch, die Drapierung, die entweder den Rand der Obertassen („Becher") und Unterschalen oder auch den Körper der Tassen umgibt, und dann bisweilen auch noch, wie z. B. bei der gedeckelten sogenannten Herztasse, der Nachbildung eines Berliner Modells, in Form einer offenen Schleife zugleich den Henkel bildet [1]).



Abb. 108. **Tasse mit dem Reliefbildnis Jerusalems.**
Braunschweig, Städt. Museum.

Noch am Ende dieser Periode, d. h. um 1790, entstand jenes, übrigens auch auf andere Geschirrteile, wie z. B. Kannen, übertragene Modell, bei dem die Ränder der Ober- und Untertassen mit Perlband und einem Kranz kurzer, senkrecht gestellter Riefelungen verziert, während der Körper entweder mit Medaillonbildnissen bemalt oder, nach Art der Wedgwoodschen Jasperarbeiten, mit besonders ausgeformten Flachreliefs in Biskuit, entweder ringsumlaufenden figürlichen Darstellungen meist antikisierenden Charakters oder vorn angebrachten Brustbildern

[1]) Eine Abbildung dieser Tasse u. a. bei G. Lehnert, Das Porzellan, Abb. 75. Ein zweites Berliner Tassenmodell, das sogenannte Kurländer Muster, bei dem die Wandung von Ober- und Untertasse durch radial laufende Stäbe geteilt und der Rand von Draperien umgeben ist, ist ebenfalls in Fürstenberg nachgebildet worden. Vgl. A. Brüning, Europäisches Porzellan des 18. Jahrhunderts, Nr. 786, und desselben Verfassers Handbuch „Porzellan" Abb. 98.

von Zeitgenossen, geschmückt ist, ein Dekor, den man auch anderswo, so besonders in Wien, eine Zeitlang mit großer Vorliebe verwendet hat.

Eins der bekanntesten Modelle dieser Art ist die Tasse mit dem Bildnis des Abts Jerusalem, die neben der F-Marke noch als weitere Bezeichnung ein „E 2“ führt. (Abb. 108).

In dieser Periode nämlich wurde es üblich, die Geschirre, vor allem die jetzt bereits als Einzelgeschenke immer mehr in Mode kommenden und deshalb besonders reich und mannigfaltig gestalteten Tassen, mit bestimmten Modellbezeichnungen, d. h. mit fortlaufenden Nummern oder Buchstaben nebst Nummern, zu versehen, die entweder am Boden eingeritzt oder in Kobalt aufgemalt wurden. Dieser Brauch scheint mit oder kurz vor dem Zeitpunkt, wo sich die formale Umgestaltung in die geraden Formen des Louis XVI-Stiles endgültig vollzogen hatte, eingeführt und dann bis über die Mitte des vorigen Jahrhunderts hinaus ununterbrochen in Geltung geblieben zu sein. Mit Hilfe dieser Bezeichnungen ist es aber möglich, nicht nur das Auftreten der einzelnen Tassenmodelle — denn um diese handelt es sich an erster Stelle — in ihrer zeitlichen Aufeinanderfolge einigermaßen überblicken, sondern auch seit Anfang des 19. Jahrhunderts, wo alsdann die Akten genaueren Aufschluß geben, das Jahr der Entstehung fast eines jeden einzelnen Modells mit ziemlicher Sicherheit nachweisen zu können. Bis dahin fehlt es freilich noch an bestimmten Hinweisen in den Akten, so daß sich, zumal jene Modellbezeichnung zuerst keineswegs gleichmäßig durchgeführt zu sein scheint, nur ganz allgemein oder vermutungsweise sagen läßt, wann etwa dieses oder jenes Modell in Fürstenberg zuerst aufgekommen sei. Unter solcher Voraussetzung wird man die Tassenmodelle Nr. 1—12 mit Sicherheit, diejenigen aber mit den Buchstaben A—F mit hoher Wahrscheinlichkeit dem Zeitraum von 1780 bis etwa 1790 zuweisen dürfen. Es sind dies im wesentlichen alle jene Modelle in Zylinder- oder Kegelform und deren, bald höhere und schlankere, bald niedrigere und gedrücktere Abstufungen.

Soviel über die Haupttypen dieser Geschirrformen der 80er Jahre, die, wie es scheint, zum größten Teil nach Zeichnungen und Entwürfen des Oberkommissairs *Rammelsberg* in Braunschweig angefertigt wurden. Natürlich glückte auch hierbei nicht alles sogleich; denn oft genug lesen wir in den Akten, daß die Henkel der Kannen zu tief säßen und schief geworden, die Deckel für die Tassen zu klein geraten, die antiken Knöpfe auf den Geschirren zu groß und spitz gebildet, die Terrinen Nr. 6 und die neuen Teller nach Berliner Modell beim Brennen, jener gefährlichsten Klippe aller Porzellanfabrikation, mißglückt seien; ebenso wie wir anderseits öfters hören, daß die tiefen und spitzen Spülnäpfe nicht gefielen, weil sie Gartentöpfen zu ähnlich wären, daß die Deckel zu den antiken Kannen nicht fest säßen und deshalb durch eine Feder befestigt werden müßten u. a. m. Es geht also auch aus diesen Klagen wiederum hervor, wie wenig man selbst damals noch trotz aller Fortschritte, die im Laufe der Zeit gemacht worden waren, die Fabrikation beherrschte, so daß bei Einführung neuer Modelle sich sofort auch die alten Schwierigkeiten, die

man endlich überwunden zu haben glaubte, wieder einstellten. Indessen scheinen, nachdem man sich die neuen Formen erst einmal angeeignet hatte, auch jene technischen Mängel bald verschwunden zu sein, und im allgemeinen wird sich wohl behaupten lassen, daß sich unter den erhaltenen Geschirren jener Zeit verhältnismäßig nur selten Stücke finden, an denen man erheblichere Aussetzungen oder Bemängelungen in technischer Beziehung zu machen genötigt wäre.

Weniger wie die Formerei war zunächst die Malerei durch den Stilwechsel berührt worden. In technischer wie stilistischer Hinsicht wenigstens lassen sich kaum namhafte Unterschiede wahrnehmen; in gewissen Motiven aber, besonders solchen ornamentaler Art, kommt auch hier der neue Stil, wenn auch schüchtern, so doch deutlich erkennbar zum Ausdruck. Gewiß waren es auch hier die äußeren Verhältnisse, die zunächst noch hemmend einwirkten und eine raschere Entwicklung der Fürstenberger Malerei nach der Richtung des neuen Geschmackes hinderten.

Im Frühjahr 1774 war nämlich ein für die Fabrik wichtiges Ereignis eingetreten, indem Buntmalerei und Modelleurwerkstätte, also die beiden eigentlichen Kunstabteilungen, von Fürstenberg nach Braunschweig verlegt worden waren. Nachdem alle Versuche *Kohls*, die Fabrik auch nach außen hin zu heben und ihre nach wie vor traurige finanzielle Lage durch Erzielung eines größeren Absatzes zu verbessern, fehlgeschlagen waren, hatte man endlich nach langem Schwanken im Interesse der künstlerischen und materiellen Hebung des Werkes in jene Verlegung eingewilligt. Man erkannte richtig, daß es durchaus nötig wäre, die Künstler in nähere Fühlung mit einer gebildeten Umgebung zu bringen, die ihnen reichere Anregung gewähren und ihren Ehrgeiz wecken könnte; anstatt aber noch einen Schritt weiterzugehen und, was sich aus mancherlei Gründen empfohlen haben würde, auch die ganze Fabrikation dorthin zu übertragen, ließ man diese sowie die Blaumalerei in Fürstenberg zurück und siedelte nur die Maler und Modelleure nach Braunschweig über.

Hier bestand bereits eine Porzellan-Buntmalerei, an die ja schon wiederholt Künstler, so zuletzt noch 1769, aus Fürstenberg zu zeitweiliger oder dauernder Beschäftigung überführt und bei der Anfang des Jahres 1774 bereits die folgenden Maler tätig waren: *Oest* (Porträts), *Eiche* [1]) (Figuren), *Holtzmann* [2]) (Figuren und bunte Landschaften), *Wagener* (Federvieh und Vögel), *Hartmann* (Landschaften), *Braun* (Blumen und Früchte), *Dommes*, *Hopstock*, *Mietze* (Blumen) und *Zeschinger* (Staffierer). Zu ihnen, die wir zumeist schon kennen, kamen jetzt nach

[1]) E. wird 1772 der „einzige bunte Figurenmaler" genannt; er war schon 1769 von F. nach Braunschweig übergesiedelt und allmählich durch Fleiß ein brauchbarer Maler geworden, der besonders als Kopist Tüchtiges leistete.

[2]) H. war in F. entlassen, später aber, als er zum Krüppel geworden war, wieder angenommen worden. Durch Fleiß und den Unterricht des Malers *Junge* war auch er allmählich zu einem geschickten Maler herangebildet. Einen trefflichen Beweis seiner Leistungsfähigkeit aus dieser Zeit liefert ein mit bunten Figuren, z. T. nach Stichen Nilsons, fein bemaltes Service, dessen Stücke im braunschweigischen Privatbesitz zerstreut sind (Abb. 109). Eine Kumme davon besitzt das Herzogliche Museum.

Aufhebung der Fürstenberger Buntmalerei noch hinzu die Figurenmaler *Hinze* und *Jungesblut*, die Blumenmaler *Beuchel* und *Hartwig* sowie der Staffierer *Reuper*, die uns ebenfalls fast alle schon mehr oder weniger gut bekannt sind [1]). Beide Gruppen bildeten die Braunschweiger Buntmalerei, deren Arbeitsräume kurz zuvor in den sogenannten Neuen Hof verlegt worden waren, wohin dann auch das von Fürstenberg mitgebrachte Kunstinventar übertragen wurde.

Wenn nun auch der Erfolg, den man sich in künstlerischer Hinsicht von jener Vereinigung der gesamten Buntmalerei versprochen hatte, nicht ausblieb [2]), hatte sie doch, ganz abgesehen von den beträchtlich erhöhten Kosten, zahlreiche Mißstände und vor allem beständige Reibereien zwischen Braunschweig und Fürstenberg zur Folge, so daß man schon 1778, als die Werkstätte der Modelleure längst wieder nach Fürstenberg zurückverlegt war, ernstlich daran dachte, dasselbe auch mit der Buntmalerei zu tun. Indessen kam es hierzu nicht; vielmehr wurde die letztere, zugleich mit der Vergoldung, bis zu ihrer endgültigen Auflösung im Jahre 1828 in Braunschweig belassen, allerdings in beständigem, wenn auch losem Zusammenhang mit der in Fürstenberg verbliebenen Fabrik. Aus diesem Grunde wird man auch weiterhin trotz ihrer örtlichen Trennung und besonderen Oberleitung von einer Fürstenberger Porzellanmalerei sprechen dürfen, obwohl sie in den Akten meist als die Fürstliche Buntmalerei zu Braunschweig bezeichnet wird.

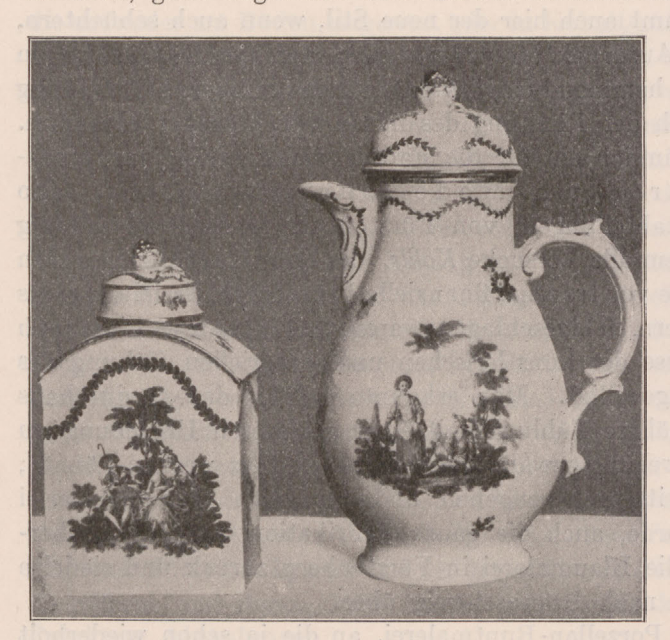


Abb. 109. **Teile eines Kaffeegeschirrs, bemalt von Holtzmann um 1770.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Die Leistungen dieser Buntmaler nun seit Beginn der 70er Jahre unterscheiden sich, technisch und stilistisch betrachtet, zumeist nicht wesentlich von denen der vorhergehenden Periode. Denn man arbeitete vorläufig noch ganz in der überkommenen Weise weiter, wobei man jedoch, dank den technischen Errungenschaften

[1]) Über das Künstler- und Arbeiterpersonal der Fabrik um die Mitte des Jahres 1781 werden wir durch eine bei den Akten befindliche Personenliste vom 10. Juli 1781 unterrichtet, die im Anhang als Beilage Nr. III abgedruckt ist.

[2]) Auch *Kohl* mußte 1778 zugeben, daß die Malerei in Br. ein „schöneres Geschirr produziere als in F."

der letzten Jahre und einer größeren Übung, auch auf rein künstlerischem Gebiete imstande war, die Erzeugnisse der Frühzeit in vielen Punkten zu übertreffen.

Das gilt an erster Stelle von der Blumenmalerei, die jetzt fast ausschließlich in jener oben näher charakterisierten vierten Art mit ihrer weichen und duftigen Behandlung der trefflich zusammengestimmten Töne und daneben wohl auch noch in jener dritten Art mit ihrer lockeren Zeichnung und leichten Malweise ausgeübt wurde. Dabei befreite man sich mehr und mehr von dem Zwang der Vorlage und schloß sich in der Zeichnung enger an die Vorbilder der Natur an, die man zwar etwas konventionell, aber möglichst getreu wiederzugeben suchte.

Und gerade in den 70er Jahren verfügte die Buntmalerei über einige treffliche Blumenmaler, die zu den brauchbarsten Mitgliedern des gesamten Künstlerpersonals zählten, da sie nicht nur die gangbarste Ware fertigten, sondern zum Teil auch noch bei der Vergoldung und Verzierung der Arbeiten der übrigen Maler verwendet werden konnten. Der hervorragendste unter ihnen war der von der Berliner Fabrik nach Fürstenberg gekommene *Braun*, der bei weitem beste Blumen- und Früchtemaler, aus dessen Unterweisung außer andern vor allem *Dommes* großen Nutzen zog. Wie dieser, der seinem Lehrmeister ziemlich nahegekommen sein soll, so fertigte auch *Hopstock* gute und brauchbare Ware, während *Mietze* nur mittelmäßig, und zwar „nach sächsischer Art“, zu malen pflegte. Auf ihn dürfte daher ein großer Teil der Blumenmalereien jener dritten Art, die ja der typischen Meißener Art am nächsten steht, zurückzuführen sein.

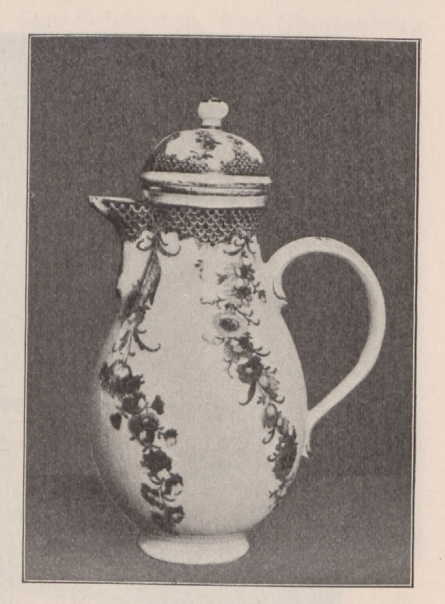


Abb. 110. **Kännchen mit hängenden Zweigen. Um 1770.**
Hamburg, Mus. f. Kunst u. Gewerbe.

Zu den Sträußchen und Streublumen, die in der vorigen Periode noch vorherrschten, treten jetzt als beliebter Schmuck für die Geschirre hängende Zweige sowie geschwungene Ranken und Girlanden hinzu, die sich entweder mit gewissen ornamentalen Verzierungen der Ränder geschmackvoll verbinden (Abb. 110) oder leicht und anmutig um Reife, Stäbe oder gewundene Bänder (die sogenannte Bandkante) schlingen (Abb. 111). In solchen und ähnlichen Motiven kommt bereits der neue Geschmack deutlich zum Ausdruck; daneben dann ganz besonders in der häufigen Verwendung von aus bunten Blumen gebildeten Buchstaben und Monogrammen, die, oft zusammen mit Silhouetten, einen überaus beliebteu Schmuck von Geschirren und Vasen bilden. Gab es doch selbst ganze Kaffeegeschirre, die mit sämtlichen Buchstaben des Alphabets in solcher Weise bemalt waren.

Neben der buntfarbigen Blumenmalerei spielt dann die mit „anders couleurten", d. h. einfarbigen Blumen nach wie vor eine große Rolle; ja, diese Ton in Ton- oder Camaieumalerei gelangt erst jetzt, wo man in der Farbenbereitung wesentliche Fortschritte gemacht hatte, zu ihrer vollen Bedeutung.

Zwar stieß man bei der Bereitung des für die Unterglasurmalerei benutzten Kobaltblaus gelegentlich immer noch auf Schwierigkeiten, und die in dieser Farbe zu Fürstenberg von den dortigen Blaumalern *Kind*, *Haarmann*, *Geisler*, *Böcker* und *Martin* bemalten Porzellane sind auch jetzt noch keineswegs alle vollkommen und frei von jenen Mängeln, über die man früher so häufig zu klagen hatte. (Abb. 112)



Abb. 111. **Geschirr mit sog. Bandkantenmuster.**
Herzogl. Museum.

Trotzdem bildete auch in dieser Periode glattes und geripptes Geschirr mit blauer ordinärer oder indianischer Malerei oder auch mit blauen Blumen und Girlanden einen wichtigen Bestandteil der gesamten Fabrikation. (Siehe Beilage Nr. V.) Nach „Mittelgut" und „Gut" unterschieden war es das wohlfeilste bemalte Porzellan, von dem z. B. ein Kaffee- und Schokoladeservice in „Gut" nur 14 Rtlr. 24 Mgr., in „Mittelgut" aber so gar nur 10 Rtlr. 24 Mgr. kostete. Der Blaumalerei verdankte die Fabrik daher stets ihren größten Nutzen, zumal die meist mechanische und handwerksmäßige Art ihrer Ausführung keine besondere künstlerische Befähigung voraussetzte. Indessen hat auch sie die starre Einförmigkeit ihres Dekors dadurch zu mildern gewußt, daß sie jene neuen Motive der buntfarbigen Blumenmalerei, nämlich die von Ranken umzogenen Reife, die als so-

genannte Banddessins und Neugirlandendessins bis ins 19. Jahrhundert hinübergingen, und die aus Blumen gebildeten Buchstaben übernahm und zu einem festen Bestandteil ihres Motivenvorrats machte.

Technisch weit bessere Erfolge als mit dem Kobaltbau hatte man aber inzwischen mit anderen Farben erzielt. Vor allem war es gelungen, eine reine und schöne Purpurfarbe zu bereiten, sowie die grelle Härte des Eisenrots durch einen geringen Zusatz von Gelb zu mildern. Es gehören daher die in den 70er und 80er Jahren in diesen beiden Farben ausgeführten Blumenmalereien, besonders da, wo sich — wohl unter Berliner Einfluß — mit dem Purpur ein zartes Grün und mit dem Eisenrot Gold verbindet (vgl. Abb. 105), zu dem Schönsten, was Fürstenberg an solchen Camaieumalereien hervorgebracht hat. Nicht minder schön und eigenartig wirken auch die in einem milden Grün und zartem Graugrün gemalten und ebenso schattierten Blumen, die, wie aus ihrer häufigen Erwähnung in den Akten hervorgeht, damals besonders beliebt gewesen sein müssen. Und in der Tat ist dieses Graugrün neben Purpur und Eisenrot diejenige Farbe, die uns heute noch unter den einfarbigen Blumenmalereien der Fürstenberger Porzellane wohl am häufigsten begegnet.



Abb. 112. **Schreibzeug, bemalt in Kobalt von Kind 1777.**
Herzogl. Museum.

Natürlich nahmen neben der Blumen- auch die L a n d s c h a f t s- und F i g u r e n m a l e r e i in gleicher Weise an den Fortschritten der Technik, soweit sie rein koloristischer Art waren, teil, wenn diese auch hier bei weitem nicht so unmittelbar in die Erscheinung treten als bei der Blumenmalerei. Denn hier sind es zunächst noch weniger neuartige Motive und Farbenzusammenstellungen, in denen sich das Können dieser jüngeren Zeit offenbart, als vielmehr eine erhöhte Sicherheit der Zeichnung und eine flottere, leichtere Pinselführung, kurz also eine durch längere Übung und Erfahrung erlangte größere Fertigkeit der Hand. Dabei treten Camaieumalereien zugunsten der buntfarbigen zurück, während Stil und Motive der Landschaftsmalerei im allgemeinen dieselben bleiben. Fluß- und Küstenlandschaften mit allerlei Staffage, hügelige Binnenlandschaften mit halb zerfallenen Hütten und ländlichen Gehöften im malerischen Stil der Radierungen eines Waterloo und Weirotter herrschen, frei und ohne Umrahmung auf die Fläche gesetzt, noch immer vor (Abb. 113). Dazu gesellen sich vereinzelt, als Zeugen einer neuen Zeit, ideale Landschaften elegischen Charakters, meist parkähnliche

Haine mit Grabdenkmälern, Aschenurnen auf hohen Postamenten u. a. m., in denen die ganze weltschmerzliche Stimmung jener Epoche ihren beredten Ausdruck findet, oder es tauchen wohl auch hier und da Landschaften von italienischem Charakter mit Ruinen, burgähnlichen Gebäuden und weidendem Vieh in der Art des Holländers Berchem auf, wie wir das u. a. an einem sehr fein in dünnen und blassen Farben bemalten Tête à tête des Herzogl. Museums sehen[1]). Endlich aber begegnen uns, ähnlich wie früher, auch Veduten oder Landschaften in vedutenartigem Charakter, wie z. B. auf einem ebendort befindlichen birnförmigen Sahnenkännchen, auf dem eine, dem Regenstein bei Blankenburg ähnliche, Felsenlandschaft dargestellt



Abb. 113. **Geschirr mit Landschaftsmalerei, um 1785.**
Herzogl. Museum.

ist [2]) (Abb. 114). Dieses mit großer Feinheit ausgeführte Bildchen besitzt auch — einer von den seltenen Fällen dieser Art — durch seine im Bilde selbst angebrachte volle Datierung und Künstlerbezeichnung „d. 12 Nov. 1785 K" noch ein besonderes Interesse. Leider ist es aber noch nicht gelungen, den Namen des Malers, der sich unter jenem K verbirgt, festzustellen, da sich unter den Buntmalern dieses

[1]) Nach einer Familienüberlieferung wäre auch dieses Service von *J. F. Weitsch* gemalt. Doch weicht die Malerei so erheblich von den oben (S. 70) ihm zugesprochenen Arbeiten ab, daß sie unmöglich von derselben Hand herrühren kann. Vermutlich sind auch hier nur Zeichnungen des Künstlers als Vorlagen benutzt worden, während die Malerei selbst von anderer Hand ausgeführt worden ist.

[2]) Für solche Veduten aus den 80er Jahren, soweit sie Ansichten aus dem Braunschweigischen Lande darstellen, scheinen bisweilen Radierungen von J. C. Block benutzt zu sein.

Zeitraums kein einziger befindet, mit dem dieser Buchstabe in Verbindung gebracht werden könnte, *Kind* aber, als Blaumaler und damals in Fürstenberg ansässig, trotz seiner Vielseitigkeit und Tüchtigkeit wohl kaum in Frage kommen kann. Man darf daher vermuten, daß es sich hier nur um ein einzelnes Stück handelt, das von einem außerhalb der Fabrik tätigen Porzellanmaler, und zwar, wie es scheint, zu einem bestimmten Zweck oder aus einem besonderen Anlaß, gemalt worden ist. Hieraus würde sich dann auch die für diese Zeit sehr ungewöhnliche Rokokoform des Kännchens leicht erklären. Wie dem aber auch sei, jedenfalls entsprechen Art und Stil der Malerei durchaus den besten Leistungen der Fürstenberger Landschaftsmalerei jener Zeit, die sich durch eine bis ins kleinste gehende Sorgfalt der Ausführung, durch geschickte Handhabung der Luftperspektive mit duftiger Fernebehandlung, sowie durch eine treffliche dekorative Gesamtwirkung neben ähnlichen Leistungen anderer Fabriken vorteilhaft auszeichnen.

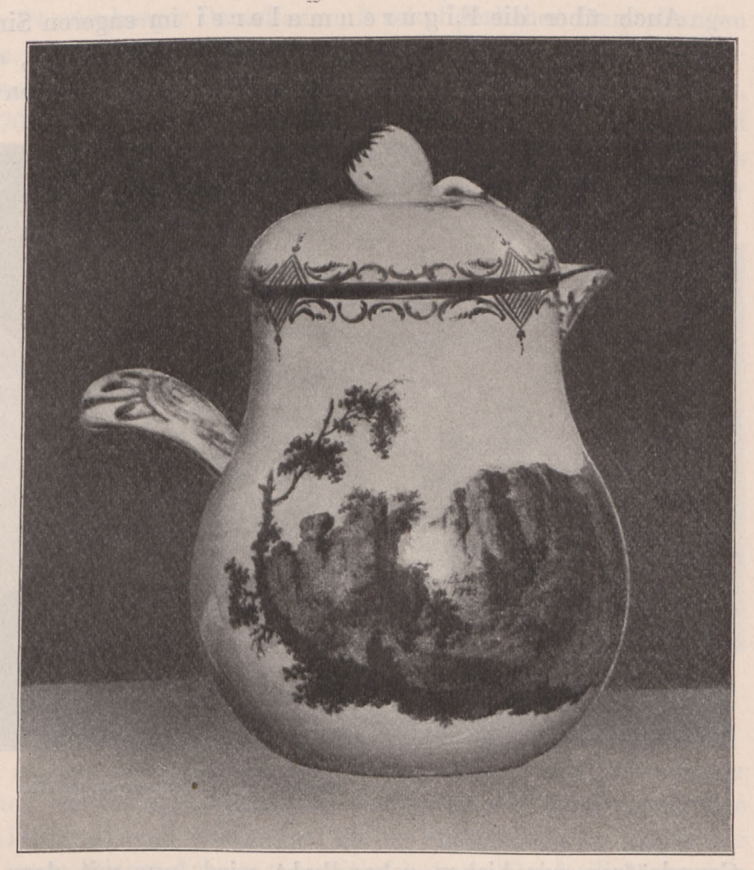


Abb. 114. **Sahnekännchen mit Felsenlandschaft. 1785.**
Herzogl. Museum.

Wem freilich unter den damaligen Fürstenberger Landschaftsmalern der Hauptanteil an diesen Arbeiten gebührt, dürfte nur schwer zu sagen sein. Doch wird man auch hier vor allem wieder an *Weitsch*s talentvollen Schüler *Hartmann* denken, der ja schon in der Frühzeit zu den besseren Landschaftsmalern der Fabrik gehörte, in den 70er Jahren aber geradezu als ihr „bester" Landschaftsmaler, wie ihn nur wenige Fabriken haben dürften, wiederholt bezeichnet wird.

Wie also für die Landschaftsmalerei feinerer Qualität wohl kaum ein anderer Maler außer *Hartmann* in Frage kommen kann, so wird man auch die V o g e l -

und Geflügelmalereien, die jetzt immer noch sehr beliebt waren und an Wert den Landschaften zum Teil durchaus gleichstehen, wohl zumeist der Hand des Malers *Wagner*, des Schülers und Nachahmers C. G. *Alberts*, unbedenklich zuschreiben dürfen (Abb. 115). War er doch von 1774 bis zum Beginn der 80er Jahre fast der einzige und zugleich auch der tüchtigste Vertreter dieser Gattung bei der Buntmalerei, dessen Fleiß stets lobend anerkannt wurde.

Auch über die Figurenmalerei im engeren Sinne läßt sich nur wenig sagen, da sie, was die Gegenstände ihrer Darstellungen, den Stil der Zeichnung und ihre malerische Behandlung betrifft, im allgemeinen genau nach denselben



Abb. 115. **Geschirr mit Geflügelmalerei, um 1780.**
Herzogl. Museum.

Grundsätzen wie bisher gehandhabt wird, nur mit dem Unterschied, daß auch hier gewisse Fortschritte nach der technischen wie künstlerischen Seite unverkennbar sind. So finden wir zwar weiter noch Geschirre mit Amoretten und „teutschen, russischen und japanischen Figuren“, wobei unter den ersteren Bauern- sowie die sogenannten Watteaufiguren, unter den letzteren vor allem Chinoiserien zu verstehen sind; doch gehörten die Geschirre mit solchen Malereien damals offenbar schon nicht mehr zu den eigentlich marktgängigen Waren, was auch daraus hervorgeht, daß sie im Preiskurant von 1779 nicht, wie andere Arten, mit bestimmten Preisen ausgeworfen sind. Wenn aber hier versichert wird, daß sie „um die billigsten Preise zu haben seien“, so ist das sicher nicht wörtlich, sondern nur im Verhältnis zu den Preisen der anders dekorierten Geschirre zu verstehen. Denn wie es bekannt

ist, daß die Arbeiten der Figurenmaler überhaupt stets zu den teuersten gehörten, so ist wohl auch anzunehmen, daß derartige Waren im allgemeinen weniger auf Vorrat, als vielmehr nur auf besondere Bestellung gearbeitet zu werden pflegten. Hieraus würde sich alsdann auch die auffällige Tatsache erklären, daß bei Beginn dieses Zeitraums, d. h. bis gegen 1774, überhaupt nur e i n Figurenmaler, nämlich *Eiche*, im Malerpersonal der Buntmalerei vorhanden war, sowie daß uns nur verhältnismäßig wenige Fürstenberger Porzellane mit rein figürlichen Darstellungen in der Art Watteaus u. a. aus diesem Zeitraum noch erhalten sind.

An ihre Stelle waren allmählich außer den schon erwähnten S i l h o u e t t e n, die gegen Ende der 70er Jahre in Fürstenberg hauptsächlich an Tassen und Vasen, aber auch auf Rundmedaillons[1]) Mode wurden, d i e M e d a i l l o n s m i t a n t i k e n, seltener mit zeitgenössischen, K ö p f e n getreten. In farbloser Grisaillemalerei, zuweilen wohl auch in Grau auf violettem Grunde ausgeführt und entweder von plastischen, in Gold staffierten Lorbeerkränzen umrahmt oder von flatternden Bandschleifen bekrönt, bilden sie, zusammen mit den entweder in gleicher Weise oder auf braunem Grunde ausgeführten „V a s e n à l'a n t i q u e" (Abb. 116), einen überaus beliebten und zeitgemäßen, wenn auch keineswegs besonders stilvollen und dekorativen Schmuck, der sich schon seit Beginn der 70er Jahre auf Fürstenberger Vasen und Geschirren aller Art breit macht. Hand in Hand hiermit und im Zusammenhang mit jener immer mehr zunehmenden Scheu vor heiterer Farbigkeit entwickelt sich jene eigenartige Vorliebe für die G r i s a i l l e m a l e r e i überhaupt, die in Fürstenberg im Laufe der 80er Jahre eine Reihe vortrefflicher Arbeiten gezeitigt hat, welche freilich weniger durch dekorative Reize als durch die höchste Feinheit und Zartheit ihrer malerischen Ausführung unsere unbedingte Bewunderung verdienen. So gehören z. B. die opfernde Frauengestalt in der Unterschale einer 1789 gemalten Deckeltasse des Herzogl. Museums (Abb. 117), ferner die Brustbilder berühmter zeitgenössischer Dichter und Gelehrten auf einem Kaffeegeschirr des Städt. Museums zu Braun-

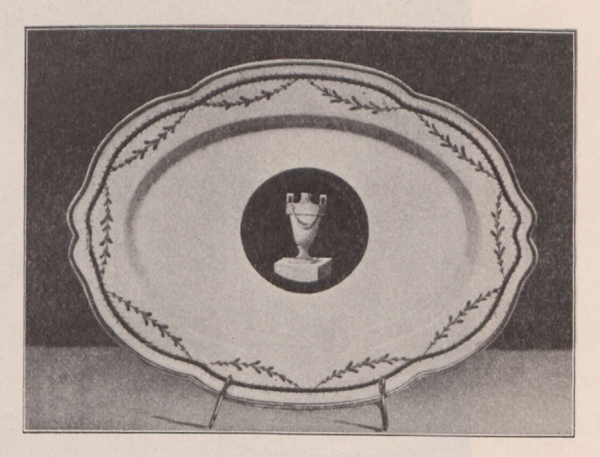


Abb. 116. **Schale mit antiker Vase bemalt.**
Braunschweig, Privatbesitz.

[1]) Ein solches Medaillon mit der Silhouette Lessings, der eine gleichzeitige, d. h. um 1780 entstandene Silhouette zugrunde liegt, die sich in der J. A. Leisewitzschen Silhouettensammlung im Städt. Museum zu Braunschweig befindet, besitzt letzteres. Vgl. P. Zimmermann im Jahrbuch des Geschichtsvereins für das Herzogtum Braunschweig, 4. Jahrgang, p. 140. — Zwei ähnliche Silhouettenmedaillons im Herzogl. Museum.

schweig [1]) (Abb. 118) und viele ähnliche Arbeiten, rein vom Standpunkt der Malerei betrachtet, zum Besten, was Fürstenberg an solchen, in feinster Punktiermanier ausgeführten Grau-in-Grau-Malereien hervorgebracht hat.

Ähnlich, aber in bunten Farben ausgeführt sind die Bildnisköpfe im Stile Rembrandts auf einem schon früher einmal erwähnten Frühstücksservice (s. Abb. 107), dessen runde Platte ein Brustbild dieses Meisters nach einer Radierung G. F. Schmidts ziert. Auch den übrigen, wie z. B. den beiden Köpfen auf der großen und kleinen Kanne[2]) sowie auf der Zuckerdose, scheinen sämtlich Radierungen Schmidts zugrunde zu liegen. Ob aber dieses, aus dem Nachlasse eines Enkels des Malers Pascha *Weitsch* herrührende Service von dessen Sohne



Abb. 117. **Deckeltasse mit feiner Graumalerei.**
Herzogl. Museum.

Friedrich, dem späteren Berliner Hofmaler und Akademiedirektor, gemalt worden ist, wie die Familienüberlieferung berichtet, wird sich mit Sicherheit kaum entscheiden lassen, da wir über F. *Weitsch*s Tätigkeit als Porzellanmaler nichts Näheres wissen; doch wäre es nicht unmöglich, daß er, ebenso wie er in seiner künstlerischen Entwicklungsperiode zeitweilig für die Lackwarenfabrik von Stobwasser in Braunschweig beschäftigt war, auch gelegentlich Fürstenberger Porzellan unter seines Vaters Leitung bemalt haben könnte. Wie dem aber auch sei, jeden-

[1]) Zwei Teile davon im Herzogl. Museum. Das Geschirr soll von der Herzogin Philippine Charlotte dem Hofrat und Professor am Collegium Carolinum zu Braunschweig, Ebert, geschenkt worden sein.

[2]) Auf letzterer ist das Bildnis des Goldschmieds Dinglinger nach Schmidt gemalt; vermutlich sind auch unter den übrigen Köpfen noch einzelne Künstlerbildnisse vorhanden.

falls bildeten damals solche Bildnisköpfe und Brustbilder, und zwar nicht nur antike, sondern nicht selten auch diejenigen berühmter Zeitgenossen, einen äußerst beliebten Schmuck für Vasen und Geschirre. Daß aber gerade von diesen Arbeiten dem Hofmaler *Öst* ein großer Teil wird zugeschrieben werden müssen, ist schon deshalb anzunehmen, weil er bereits im vorigen Zeitraum als Spezialist im Porträtfache galt und auch in den 70er Jahren noch „der einzige in dieser Art Malerei" gewesen ist.

Es ist wohl selbstverständlich, daß die hier kurz geschilderten Dekorationsarten der Fürstenberger Porzellane dieses Zeitraums nicht den ganzen Motivenschatz der Buntmalerei darstellten. Vielmehr waren es nur die beliebteren, markt-



Abb. 118. Teile eines Kaffeegeschirrs mit Bildnisköpfen in feiner Graumalerei.
Braunschweig, Städt. Museum.

gängigen Arten, die auch allein im Preiskurant von 1779 und indessen Auszug von 1788 aufgeführt werden.[1]) Hierbei wurden zu den einfacheren Sorten von K a f f e e g e s c h i r r die nachfolgenden gerechnet, deren Preise, für je ein „gewöhnliches Caffé- und Choquelade-Service", dort beigefügt sind: Blau bemalt gerippt, ordinäre Malerei oder glatt mit blauen Blumen und Girlanden; glatt mit bunten oder andern kouleurten Blumen; glatt mit bunten oder andern kouleurten Blumen und goldenem Rand, glatt mit bunten oder andern kouleurten Blumen mit Band- oder Mosaikkante und goldenem Rand; glatt mit Buchstaben aus bunten Blumen mit goldenem Rand; glatt mit bunten Landschaften oder Vögeln und goldenem Rand; glatt mit

[1]) Vereinzelt sind die originellen Darstellungen von kostümierten Tieren nach Art der Tierfabel, mit denen ein Kaffeeservice in Berliner Privatbesitz geschmückt ist. Vgl. A. Brüning, Europ. Porzellan des 18. Jahrhunderts, Nr. 782. Eine Kanne daraus farbig abgebildet ebenda Taf. 26.

bunten Landschaften und goldener Kante. Zu den feineren Sorten, deren Preise nicht angegeben werden, gehörten dagegen: Services mit Früchten, Federvieh, teutschen, russischen und japanischen Figuren, Amoretten, Medaillons mit antiken Köpfen, alle diese in glatten und gravierten Dessins, sowie ferner Tassen mit Buchstaben und Silhouetten in verschiedenen Façons u. a. m.

Was insbesondere die Tassen betrifft, so wurde es schon damals Sitte, zu Geburtstagen oder bei anderen Anlässen Tassen zu schenken, die gewöhnlich mit dem Namen oder der Silhouette des Beschenkten, bisweilen mit andern, in irgendeiner Beziehung zu ihm oder jenem Anlaß stehenden Darstellungen und nicht selten auch mit Datum und Jahreszahl sowie mit irgend einem Spruch oder einer Widmungsinschrift versehen waren. Derartige Geschenk- und Erinnerungstassen, die in den Familien pietätvoll bewahrt zu werden pflegten, sind noch heute in ziemlich großer Zahl, auch aus Fürstenberg, erhalten. So befindet sich z. B. in Privatbesitz die angebliche Mundtasse Herzog Ferdinands von Braunschweig, die vorn mit einer trophäenartigen Darstellung, zu beiden Seiten aber mit dem von einem Lorbeerkranz umgebenen F. und der Herzogskrone darüber verziert ist. Wie diese, so befanden sich auch zwei weitere ähnliche Tassen ursprünglich in Fürstlich Braunschweigischem Besitz. Die eine, jetzt Eigentum des Herzogl. Museums, ist eine sog. Einsatztasse in Herzform mit Schleifenhenkel, die schon oben (S. 141) erwähnte Nachbildung eines Berliner Modells[1]). Sie wurde dem Erbprinzen Carl Georg August von Braunschweig bei seinem Besuche in Fürstenberg im Jahre 1780 überreicht, worauf die aus Blumen gebildeten Initialen des Bechers und die französische Dedikationsinschrift der Unterschale hinweisen; die andere, wiederum im Privatbesitz und vom Herzog Friedrich August von Braunschweig-Öls seiner Mutter zu deren Geburtstag dargebracht, ist am Becher mit der Silhouette der Herzogin Philippine Charlotte geschmückt, während sich im Spiegel der Unterschale ein langes französisches Dedikationsgedicht befindet, das von dem fürstlichen Sohne unterzeichnet und den 13. März 1790 datiert ist. Der besondere Wert solcher Geschenktassen, von denen z. B. die Sammlung des Herzogl. Museums noch mehrere bezeichnende Stücke enthält (s. auch Abb. 117)[2]), beruht daher nicht allein in ihren Darstellungen und deren meist künstlerischer Ausführung, sondern auch in ihrem geschichtlichen Interesse sowie in dem Umstande, daß sie durch ihre Datierung wichtige Anhaltspunkte für die zeitliche Festsetzung anderer ähnlicher Porzellane bieten.

Wie das Kaffeegeschirr, so wurde auch das Tafelgeschirr einfacherer Art nach Gruppen, und zwar in folgender Weise unterschieden (s. Beilage Nr. V): glatt blau bemalt, indianische Malerei; glatt mit bunten Blumen; glatt mit bunten Blumen und goldenem Rand; glatt mit bunten Vögeln, auf Ästen sitzend, und goldenem Rand; glatt mit buntem Federvieh und goldenem Rand; glatt

[1]) Der Deckel, der gekerbt war und eine Flamme als Knopf trug, fehlt leider.

[2]) Ein anderes interessantes Stück dieser Art besitzt auch die Großherzogl. Porzellansammlung in Darmstadt: eine 1796 gemalte, doppelhenkelige Deckeltasse, mit Silhouette, feiner Graumalerei und langer Inschrift.

mit bunten kleinen Landschaften und goldenem Rand. Daneben wurden auch hier wieder auf besondere Bestellung Tafelgeschirre in glatten und gravierten Dessins und bemalt mit japanischen Figuren, Medaillons mit Namen, Vasen à l'antique oder antiken Köpfen, Prospekten u. a. m. geliefert. Daß diese Tafelgeschirre feinerer Art natürlich wesentlich teuerer als die der einfacheren Sorte waren, versteht sich von selbst; so kostete z. B. ein für 24 Personen bestimmtes, graviertes Tafelservice, das mit bunten Prospekten, purpur Blumen und Girlanden sowie goldenen Blättern bemalt und mit einem goldenen Rocaillerand versehen war, 841 Rtlr. 12 Ngr., und als im Jahre 1772 die verwitwete Markgräfin von Bayreuth ein Fürstenberger Tafelservice zu kaufen beabsichtigte, forderte



Abb. 119. **Bouillontasse mit Schuppenrand und hängenden Girlanden. Um 1770.**
Hamburg, Museum f. Kunst u. Gewerbe.

man für eines mit Blumen 700, für ein anderes mit Vögeln gar 900 Rtlr., Preise, die nur dann verständlich werden, wenn wir uns auch die ganze übrige Ausstattung, die im wesentlichen der Hand des Staffiermalers überlassen blieb, entsprechend reich und sorgfältig ausgeführt denken.

Hierbei kommen aber an erster Stelle jene mannigfaltigen Verzierungen an den Rändern der Teller und Hohlgefäße in Betracht, in denen sich ja weit mehr wie in den eigentlichen Bildern der Stil und Charakter der neuen Zeit ausprägen. Zu der einfachsten Art, der goldnen Umrandung, gesellt sich die ganze Fülle jener zierlichen und geschmackvollen Ornamentmotive des Rokokostils, die wir bereits in der vorigen Periode kennen gelernt haben; allmählich aber kommen noch andere Motive hinzu, die gewissermaßen in Wettbewerb mit den Netz-, Schuppen- und Mosaikkanten jenes

Stiles [1]) treten und neue Muster an deren Stelle setzen, darunter vor allem die schon erwähnte Bandkante, ferner kleine hängende Girlanden (Abb. 119) und zuweilen wohl auch gebrochene Stäbe mit Girlanden, ein Motiv, in dem wir offenbar das in den Akten erwähnte Muster „mit gebrochenem Stab-Rand“ zu erkennen haben. Sämtliche Randverzierungen dieser Art kennzeichnen, im Zusammenhang mit den Formen, das erste Auftreten des Louis XVI.-Stils am Fürstenberger Porzellan der 70er Jahre; dazu kommen später jene flatternden Bandschleifen, die in der Regel die Silhouetten und Grisaillebildchen bekrönen, weiter Lorbeerkränze als Umrahmungen für solche und ähnliche Bildchen und endlich, jedoch erst, als die Formen des Louis XVI-Stiles sich bereits endgültig durchgesetzt hatten, leichte Blumen- und Blätterranken, zuweilen in Gold auf schmalem königsblauem Bande [2]), sehr oft aber auch von einem dreistreifigen, in regelmäßigen Abständen schräg gestellten, goldenen Band durchzogen. Und gerade dieses letztere Motiv findet sich als Randbordüre an Tassen und andern Geschirren zylindrischer Form seit der Mitte der 80er Jahre bis in die 90er außerordentlich häufig (s. Abb. 113).

Im allgemeinen scheinen alle diese und ähnliche dekorative Malereien, zu denen im weiteren Sinne auch die in diesem Zeitraum noch immer angewandte „gespritzte“ Arbeit [3]) zählte, damals von den beiden Staffiermalern *Zeschinger* und *Reuper* ausgeführt zu sein; doch wurden nicht selten auch andere Maler, wie z. B. *Braun* und *Wagner*, zu solchen Arbeiten mit herangezogen.

Alle bisher geschilderten Motive und Dekorationsweisen finden wir nun auch bei der malerischen Ausstattung der Vasen verwendet, die einen wichtigen Zweig der Fürstenberger Fabrikation in dieser Periode, an dem Former, Maler und Modelleure fast in gleichem Maße beteiligt waren, darstellen und daher noch eine besondere Betrachtung erfordern.

Die hauptsächlichsten Vasentypen der Fabrik aus ihrer Frühzeit haben wir bereits kennen gelernt. Zu ihnen, von denen jener etwas schwerfällige, an ostasiatische Formen erinnernde Typus (siehe Abb. 41) auch noch in den 70er Jahren stark verbreitet war, tritt, als zeitlich nächststehend, ein neues und schönes Modell,

---

[1]) Wie lange sich übrigens vereinzelt diese Kantenmuster des Rokokostils in F. hielten, beweist ein unten noch zu erwähnender Abendmahlskelch nebst Patene, der, obwohl 1798 bemalt, doch an den Rändern noch mit Schuppenmustern verziert ist.

[2]) So gibt es auch antike „Bouillontassen“, d. h. doppelhenkelige Tassen mit Knopfdeckel, mit doppelten, blauglasierten Bändern, d. h. mit einem am oberen und einem am unteren Rande der Tasse.

[3]) So kommen z. B. oft blau oder gelb gespritzte Bouillonschalen und Tassen vor. — Äußerlich verwandt mit diesen gespritzten Geschirren ist jene gedeckelte Einsatztasse im Herzogl. Museum, die vollständig vergoldet und außerdem mit bunten Blumen bemalt ist. Doch ist hier die Vergoldung nicht in der üblichen Spritzmanier, sondern offenbar mit dem Pinsel aufgetragen, nachdem zuvor die Blumenmalerei ausgeführt worden war. Im weiteren Sinne gehören dann auch die marmor- oder porphyrartig bemalten Geschirre mit den für Blumen- und Landschaftsmalerei ausgeparten Feldern hierher.

das wohl um 1770 entstanden und, soviel ich weiß, bis jetzt nur in einem einzigen Exemplar, das aus der Sammlung Habich-Kassel in das Leipziger Kunstgewerbemuseum gelangte, vertreten ist[1]) (Abb. 120). Diese Prachtvase, die mit zwei fein modellierten Köpfen von Schäferinnen und freihändig geformten Blumengehängen verziert, mit Sträußen auf seegrünem Grunde bemalt und auch sonst aufs reichste in Rosa, Gold usw. staffiert ist, zeigt zwar noch hier und da, wie z. B. gerade in jenen Köpfen und Blumengehängen Anklänge an das Rokoko, in der Grundform aber und in manchen ornamentalen Einzelheiten gibt sie sich bereits als charakteristisches Louis XVI-Stück und zugleich als eins der frühesten Erzeugnisse dieses Stils in Fürstenberg zu erkennen.



Abb. 120. **Prachtvase.**
Leipzig, Städt. Kunstgewerbemuseum.

Der Einfluß des letzteren wächst aber rasch und unaufhaltsam, so daß schon in den Vasen der nächstfolgenden Jahre nur noch schwache Spuren des Rokokos wahrzunehmen sind. Aus jenem, 1779 gedruckten Preiskurant, der durch einen zweiten vom Jahre 1785[2]) noch einige Ergänzungen erfährt, lernen wir u. a. auch eine größere Zahl der damals beliebtesten Vasenmodelle kennen (s. Beilage Nr. V). Von ihnen sind zunächst die „Aufsätze von Urnen nach Antiken auf Kamine oder Plateaux“ zu erwähnen, die nach Buchstaben, und zwar nach Lit. B, C, G (Abb. 121)[3]), H, J, M, N und R, wozu noch Lit. W und X aus dem Preiskurant von 1785 kommen, unterschieden werden.

Diese Aufsätze oder Garnituren bestehen aus einer zusammengehörigen Folge von Vasen, in der Regel aus fünf oder sieben Stücken, die nach ihrer Höhe und vielleicht auch nach ihrer Form durch drei, bzw. vier

[1]) Abgebildet im Auktionskatalog der Sammlung Habich und im Jahresbericht des Kunstgewerbemuseums zu Leipzig, 1903, S. 11. Den von einigen Seiten geäußerten Verdacht bezüglich der Echtheit der Blumenmalerei vermag ich nach wiederholter sorgfältiger Untersuchung nicht zu teilen.

[2]) Abgedruckt im „Journal von und für Deutschland“, 2. Jahrgang (Fulda 1785), S. 89 ff.

[3]) Das Modell, das u. a. auch in dem vor kurzem erschienenen Auktionskatalog der Sammlung H. Emden Nr. 663 unter der Bezeichnung „Braunschweiger Form“ beschrieben ist, zeichnet sich durch eine etwas eigenartige Verzierung am unteren Vasenkörper aus, nämlich durch senkrechte, von der Mitte nach den Seiten zu sich vergrößernde Hohlkehlen mit eingelegten Viertelstäben (Pfeifen).

Nummern in der Weise bezeichnet werden, daß ein Stück, nämlich das größte, die Nr. 3 oder Nr. 4 trägt, während die übrigen vier bzw. sechs paarweise nach ihrer Größe geordneten Stücke durch die Nummern 2 und 1 bzw. 3, 2 und 1 unterschieden werden, wobei Nr. 1 stets die kleinste Größe bezeichnet. Buchstaben und Nummern finden sich fast immer, entweder in Blau unter der Glasur aufgemalt oder eingekratzt, oft auch beides zusammen, am Boden der Vasen, die, soweit sie auf Vorrat gearbeitet waren, meist nur mit Gold verziert wurden und nur selten, wie z. B. bei dem Aufsatze Lit. C, der auch sonst durch Bocksköpfe und Girlanden ausgezeichnet ist (Abb. 122), und Lit. X., den bossierte Medaillons mit antiken Köpfen in Biskuit schmückten, noch eine reichere malerische und plastische Verzierung aufweisen. Indessen konnten natürlich nach jedermanns Geschmack und auf besondere Bestellung auch andere, mehr oder weniger reiche Dekorationen angebracht werden (Abb. 123), wobei dann selbstverständlich die Preise, die nach dem „Courant“ zwischen 27 Rtlr. 18 Mgr. und 106 Rtlr. 6 Mgr. für je einen vollständigen Aufsatz schwankten, entsprechend erhöht zu werden pflegten.



Abb. 121. **Vase (Lit. G).**
Herzogl. Museum.

Dasselbe war bei den „Potpourris“ der Fall, jenen Riech- und Dufttöpfchen, die, nach der Sitte der Zeit mit einem Gemisch von Orangenblüten, Rosen- und Nelkenblättern sowie mit allerlei andern wohlriechenden Blüten und Kräutern gefüllt, Wohlgeruch im Zimmer verbreiteten, sobald der Deckel des Gefäßes entfernt wurde; doch war der letztere zu diesem Zweck oft auch druchbrochen oder die Vase hatte noch einen zweiten inneren durchlöcherten Deckel. Von diesen bis tief ins 19. Jahrhundert in Gebrauch gewesenen, jetzt aber völlig vergessenen Potpourris, die uns vereinzelt auch schon in der Frühzeit der Manufaktur begegnet waren, kannte man in Fürstenberg um 1779 verschiedene Modelle, von denen die mit den Nummern 2 (16 Zoll hoch) und 1 (13 Zoll) bezeichneten die gangbarsten Muster darstellten, die mit Medaillons mit Amoretten oder antiken Köpfen, ferner mit Landschaften, Federvieh, Vögeln und Blumen bemalt, an Handhaben und Rändern vergoldet und je nach ihrer Ausstattung zu den verschiedensten Preisen (von 6 Rtlr. 9 Mgr. bis 20 Rtlr.) käuflich waren. Daneben gab es aber auch einerseits billigere, nur in Blau bemalte (3 Rtlr. bis 4 Rtlr. 18 Mgr.), andrerseits kostbarere, die z. B. mit in Gold radierten Medaillons mit Amoretten, grau in grau, oder bunten Blumen bemalt waren, während das ganze übrige Gefäß ein goldenes Mosaikmuster auf blauem Grunde überzog (22 Rtlr. 18 Mgr. bis 30 Rtlr.).

Während diese Potpourris sich in ihrer äußeren Erscheinung wohl noch mehr oder weniger an die überlieferten Formen topfähnlicher Ziergefäße anlehnen mochten, zeigten die sogenannten Potpourris „en Vase", von denen jene Preiskurante drei verschiedene Modelle unter der Bezeichnung Lit. S, Lit. Q und Lit. L aufzählen, Formen, die, was ja schon in ihrem Namen liegt, einen durchaus vasenartigen Charakter hatten. Als Beispiele mögen die beiden im Herzogl. Museum befindlichen Modelle Lit. Q und Lit. L aus dieser Gruppe dienen. Bei jenem, dem übrigens ein Berliner Modell zugrunde liegt, wächst der mit bunten Blumen (oder Federvieh) bemalte glatte Vasenkörper aus einer Art Muschel hervor, die



Abb. 122. **Vase (Lit. C).**
Herzogl. Museum.



Abb. 123. **Vase (Lit. X).**
Herzogl. Museum.

horizontal geriefelt, mit zwei Handhaben versehen und zart rosa getönt ist (Abb. 124); bei diesem dagegen bilden die drei, einer bekannten Fürstenberger Gruppe entnommenen Figuren von Herkules, Omphale und Cupido, die in flachen Nischen auf dem dreieckigen Sockel der Vase stehen, den bezeichnenden Schmuck derselben (Abb. 125). Dabei waren diese Figuren entweder farbig staffiert, während die Vase selbst nur stark vergoldet war, im übrigen aber weiß blieb, oder sie waren in Biskuit gefertigt, während die Vase vergoldet und marmor- oder porphyrartig bemalt wurde. Die Bemalung des Modells Lit. S dagegen entsprach durchaus derjenigen der vorher genannten einfachen Potpourris [1]).

[1]) Außer diesen Potpourris gab es noch eine andere Gattung von Vasen, die sogenannten Leuchtervasen, die mit ihren rein dekorativen Zwecken auch eine praktische Bedeutung

Eine vierte und letzte Gruppe bilden dann endlich einzelne, nicht zu Aufsätzen gehörige „Vasen“, die mit Lit. K, T und V (diese um 1785) (Abb. 126) bezeichnet sind, wobei jedoch unter der Bezeichnung T zwei, wie es scheint, verschiedene Modelle aufgeführt werden, nämlich das eine mit Henkeln und einer sitzenden Figur auf dem Deckel, das andere mit Satyrköpfen an Stelle der Handhaben (Abb. 127). Eine sitzende Figur bekrönt auch den Deckel des Modells Lit. K., das außerdem mit Blumenranken belegt ist und am Fuß einen plastischen Schmuck in Gestalt zweier Figuren trägt. Diese, im übrigen reich mit radierten Goldverzierungen ausgestattete Vase war mit 58 Rtlr. bewertet und daher, von den Aufsätzen abgesehen, zugleich die teuerste unter den sämtlichen Stücken beider Preislisten.

Abb. 124. **Vase (Lit. Qu).**
Herzogl. Museum.

Vermögen wir schon in dem bedeutenden Umfang, den die Vasen in diesen Listen einnehmen, ein deutliches Zeichen der sich unaufhaltsam vollziehenden Geschmackswandlung zu erkennen, so wird uns dies noch klarer zum Bewußtsein kommen, wenn wir die Vasen selbst, soweit das aus eigner Anschauung möglich ist, noch einer genaueren Betrachtung unterziehen. Wir werden dann auf den ersten Blick erkennen, daß jene Wandlung hier noch schärfer und auffälliger in die Erscheinung tritt als beim Gebrauchsporzellan; ja, daß sie gerade in diesen Erzeugnissen der Manufaktur wohl ihren beredtesten und bündigsten Ausdruck gefunden hat.

Die Erinnerung an das Rokoko ist fast ganz erloschen, und nur einzelne dürftige Merkmale, wie z. B. die Früchte oder Kinderfiguren als Bekrönung der Deckel, vielleicht auch jene Muschelvase nach Berliner Modell haben sich noch als letzte Reste jenes Stils erhalten. Im übrigen aber ist schon alles mehr oder weniger vom Geiste der neuen, d. h. jener antiken Kunst erfüllt, wie sie die damalige Zeit kannte und verstand. Im Sinne dieser Antike sind die Körper der Vasen fast sämtlich eiförmig oder auch verkehrt birnförmig; bisweilen nehmen sie wohl auch die Form des griechischen Kraters zum Vorbild [1]. Die meisten stehen auf einem mehr oder

verbanden. Es waren dies kleinere Gefäße in Vasenform, deren Deckel umgekehrt als Lichthalter benutzt werden konnten. Ein schönes Beispiel einer solchen Leuchtervase mit Widderköpfen und Girlanden befindet sich im Städt. Museum zu Braunschweig.

[1] Ob jedoch das mit Lit. M. bezeichnete Krater-Modell mit dem im Preiskurant unter diesem Buchstaben angeführten identisch ist, dürfte bei der Verschiedenheit der Maße zweifelhaft sein.

weniger niedrigen und verhältnismäßig kleinen, meist geschweiften Fuß, der gewöhnlich noch mit einer viereckigen niedrigen Plinte fest verbunden ist. Der Hals ist bald schlanker, bald kürzer und häufig stark, bisweilen aber auch nur wenig oder gar nicht eingeschnürt, der Deckel verschiedenartig, oft durchbrochen und bekrönt von einer Kugel, einer Weintraube, einem Pinienzapfen, bei einigen Modellen wohl auch von einer Frucht oder einer, eine Urne oder Frucht haltenden Kindergestalt, an deren Stelle gelegentlich ein ringförmiger oder rechteckig gebrochener Griff tritt. Wo wirkliche Henkel vorkommen, sind sie horizontal gestellt; doch werden sie oft ersetzt durch senkrechte, einwärts geschwungene und in Voluten endigende Handhaben, oder sie werden auch durch Schlangen gebildet; sehr oft fehlen sie aber völlig und an ihre Stelle treten dann Pans-, Satyr- oder Ziegenbocksköpfe, die gewöhnlich noch durch geraffte Tücher oder Girlanden miteinander verbunden sind. Solche Tücher und Girlanden, daneben noch runde oder ovale, meist an Schleifen hängende und oft von Lorbeerkränzen umrahmte Medaillons bilden neben anderen antikisierenden Motiven, die in Gestalt von Perlschnüren, Lorbeerkränzen, Kymatien usw. die Ränder und Flächen der Hälse, Deckel, Füße und Plinten zieren, den beliebtesten plastischen Schmuck dieser Vasen, das Klassizistische ihres Charakters noch schärfer betonend.



Abb. 125. **Vase mit den Figuren von Herkules, Omphale und Cupido (Lit. S).**
Herzogl. Museum.

Hand in Hand mit dieser plastischen Ausstattung geht die malerische, die indessen kaum etwas Neues bringt, vielmehr nach Gegenständen und Motiven derjenigen an den Geschirren dieser Periode fast völlig gleicht. Doch tritt die reine Figurenmalerei auf den Vasen mehr zurück, während die ornamentale Malerei

im vorherrschenden Louis XVI-Charakter, wie er oben gekennzeichnet wurde, noch reicher und mannigfaltiger wird, was ja auch für diese, fast ausschließlich zur Ausstattung der Wohnräume dienenden Gefäße durchaus angemessen erscheint.

Im übrigen wird, wiederum ganz im Einklang mit dem Stilwechsel, die Golddekoration stark bevorzugt, wobei nicht nur die völlige Vergoldung einzelner Teile, sondern auch eine reiche Staffierung und zierliche Bemalung in Gold allgemein üblich wird, die man oft noch dadurch feiner und kostbarer zu gestalten pflegte, daß man in den Goldgrund ornamentale und andere Verzierungen mit der Nadel nach Art der Radierung einritzte. Solche in Gold radierten Verzierungen finden wir vor allem an den Umrahmungen der Medaillons und an den Rändern der Vasen, wo sie durch ihr wechselvolles Spiel von Licht und Schatten in reizvoller Weise Leben und Bewegung hervorbringen; gelegentlich ist wohl auch die Innenzeichnung von in Gold silhouettierten Figuren usw. auf solche Art ausgeführt (siehe Abb. 131).



Abb. 127. **Vase mit Satyrköpfen (Lit. T).** Herzogl. Museum.

Schließlich treffen wir auch bei diesen Vasen wieder die Malerei mit farbigen Gründen, und zwar ist es der dunkelblaue Grund, der, offenbar angeregt durch die in jenem herrlichen Königsblau bemalten Porzellane von Sèvres, mit Vorliebe Verwendung findet. Zu dieser Fondmalerei im weiteren Sinne möchte ich auch jenen, erst jetzt in Mode kommenden Dekor rechnen, der darin besteht, daß bestimmte, mehr untergeordnete Teile der Vasen, oft aber auch der Vasenkörper oder die ganze Vase, nach Art farbigen Marmors oder Porphyrs bemalt wurden, um dadurch den Schein zu erwecken, als sei die Vase aus solchem Gestein angefertigt. Natürlich steht auch diese Dekorationsart, die ja, streng genommen, nur ein naturwidriges Surrogat darstellt, im engen Zusammenhang mit den allgemein antikisierenden Neigungen der Zeit, denen ja auch jene Gruppe von Steinguterzeugnissen Josiah Wedgwoods ihre Entstehung verdankte, die, unter der Bezeichnung „Crystalline terracotte“ zusammengefaßt, in ihrer farbigen Erscheinung die verschiedensten Gesteine nachzuahmen suchten; ja ich zweifle nicht, daß diese und ähnliche, damals weit verbreiteten und den ganzen Geschmack stark beherrschenden Erzeugnisse auch in Fürstenberg den unmittelbaren Anstoß zu jener gleichartigen Bemalung der Vasen, denen bald auch die Geschirre folgten, gegeben haben.

Können wir doch auch sonst gerade an den Fürstenberger Vasen den Einfluß Wedgwoods und seiner Erzeugnisse deutlich genug erkennen, und zwar nicht nur in den Formen als solchen, unter denen ja auch die bei Wedgwood und seinen Nachahmern so sehr beliebte Eiform vorherrscht, sondern auch im ganzen Aufbau sowie in der Bildung der verschiedenen Teile, der Henkel, Deckel, Füße und der mancherlei Einzelheiten ihres plastischen Dekors, wie z. B. der Girlanden, Draperien, Masken usw. Ja, diese Beeinflussung durch jene Vorbilder geht selbst so weit, daß sich eine ganze Reihe Fürstenberger Vasen als unmittelbare Kopien nach Modellen Wedgwoods mit Sicherheit nachweisen läßt.



Abb. 126. **Große Prunkvase (Lit. V).**
Herzogl. Museum.

So sind z. B. drei, dem Herzogl. Museum gehörige und in jenen Preisverzeichnissen erwähnte Vasen, nämlich G. 4, eins der bekanntesten Modelle (Abb. 129), ferner G. 3 mit Schlangenhenkeln und figürlichen Reliefs, und J. 2, eine der beliebtesten Blumenvasenformen [1]) (Abb. 131), im ganzen und einzelnen völlig getreue Nachbildungen Wedgwoodscher Modelle, die sich u. a. ebenfalls im Herzogl. Museum befinden. Dieselbe Sammlung besitzt aber unter ihren Wedgwoodvasen noch fünf weitere, zum Teil aus Crystalline terracotta, zum Teil aus Basalt, die gleichfalls wieder in Fürstenberg als Vorbilder benutzt worden sind, wie noch mehrere, im öffentlichen und privaten Besitz erhaltene Exemplare beweisen. Doch scheinen dieselben, von einer einzigen Ausnahme (Mod. H Abb. 128) abgesehen, erst nach dem Jahre 1785 entstanden zu sein, da sie sich mit keinem

[1]) Eine andere, besonders in den 70er Jahren sehr beliebte Blumenvasenform wird durch einen Typus von schlanker Birnform mit mehr oder weniger hohem Fuße und zwei senkrechten Rokokohenkeln vertreten. Diese, oft für Altäre bestimmten Blumenvasen kommen fast nur mit Blumen in Kobalt bemalt vor; viele von ihnen hat *Kind* gemalt, so auch zwei im Herzogl. Museum, von denen die eine mit der aus Blümchen gebildeten Jahreszahl 1778 versehen ist.

der in den beiden Preisverzeichnissen von 1779 und 1785 erwähnten Vasenmodellen mit Sicherheit identifizieren lassen. Sie werden daher vermutlich dem Ende der 80er oder auch erst den 90er Jahren angehören, also jenem Zeitraum, dem überhaupt die Mehrzahl aller Fürstenberger Vasen ihre Entstehung zu verdanken hatte.

Auf die Vasen dieser späteren Zeit im einzelnen noch näher einzugehen, dürfte sich aber um so eher erübrigen, als sie im wesentlichen durchaus

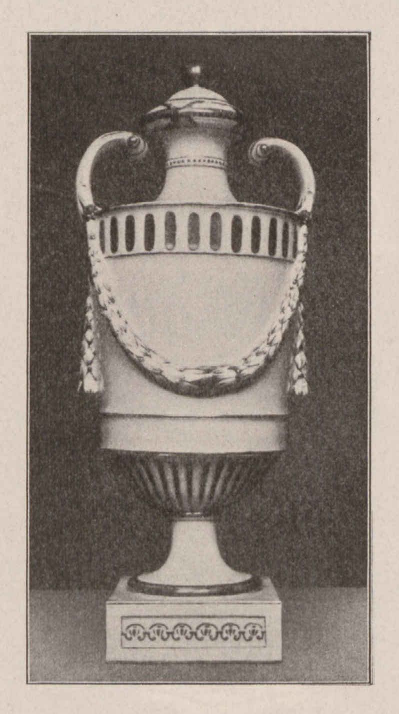


Abb. 128. **Vase (H) nach Wedgwood-Modell.** Braunschweig, Privatbesitz.



Abb. 129. **Vase (G 4) nach Wedgwood-Modell.** Herzogl. Museum.

denselben Kunst- und Stilcharakter zeigen, den wir bereits bei ihren Vorgängern kennen gelernt und schon dort ausführlicher besprochen haben. Es mögen daher zur Vervollständigung jenes Bildes noch einige kurze Bemerkungen genügen.

Vorherrschend bleibt auch jetzt die, allerdings mannigfach modifizierte, Eiform, neben der, da die halbkugelige und die Birnenform zu den seltenen Ausnahmen gehören, als die gebräuchlichste Form die zylindrische erscheint, mit ihren stets rechteckig gebrochenen Vertikalhenkeln. Dieses, mit den Buchstaben A. B. bzw. A. E. bezeichnete zylindrische Modell gehört zu denjenigen, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts bis tief in die Biedermeierzeit hinein wohl am häufigsten in

Fürstenberg ausgeformt sind[1]) (Abb. 130). Wie hier, so lehnen sich auch die übrigen Modelle fast sämtlich eng an antike Vorbilder, nämlich an die sog. etruskischen Vasen an, denen sie bald die Form als solche, bald diese oder jene Teile und Einzelheiten ent-



Abb. 130. **Vase (Mod. A. B.).**
Herzogl. Museum.



Abb. 131. **Blumenvase (J 2) nach Wedgwood-Modell.**
Herzogl. Museum.

[1]) Von andern bezeichneten Vasenmodellen dieser Zeit nenne ich nur die folgenden als die bekanntesten

- AC, AD — eiförmig mit zwei geschwungenen Horizontalhenkeln;
- DD, GG, UU — eiförmig, mit Widderköpfen an Stelle der Henkel.
- RR — eiförmig, mit zwei senkrechten, in Voluten endigenden Handhaben und plastischen Gehängen.

— Ferner begegnet nicht selten ein, in seiner Bezeichnung leider nicht ganz gesichertes Modell von schlanker Eiform mit zwei nach außen geschwungenen Horizontalhenkeln, Rundfalten am untern Teil des Körpers und Kanneluren mit Draperien am kurzen Hals.

nehmen, wie sie den Formern und Modelleuren durch die mannigfachen, oft freilich stark entstellten Vorlagen zahlreicher Ornamentstecher vermittelt wurden. Unmittelbare Nachbildungen antiker Vasen begegnen jedoch nur selten; mir wenigstens sind bis jetzt nur zwei derartige Beispiele bekannt, nämlich das Modell einer schlanken Amphora mit Volutenhenkeln (Modell Y. Y.), von dem sich ein, nach Art der unteritalischen Vasenmalereien mit roten Figuren auf schwarz-braunem Grunde bemaltes Exemplar im Herzogl. Museum befindet, und die noch in mehreren Exemplaren erhaltene Kopie eines antiken Kraters, einer Form, die indessen öfters auch in freier Weise umgebildet vorkommt, wie wir das z. B. bei der Kratervase Modell B. B. 2 sehen, deren Körper flache Kanneluren nach Art der dorischen Säulen bedecken[1]) (siehe (Abb. 132).



Abb. 132. **Drei zu einer Garnitur gehörige Vasen (Mod. B. B.).** Herzogl. Museum.

Weit häufiger als Nachbildungen antiker Vasen finden sich dagegen, wie schon gesagt, solche von Modellen Wedgwoods. Da sich aber diese Nachbildungen, wie sich aus den oben angeführten Beispielen ergibt, nicht nur auf die Form im allgemeinen, sondern auch auf sämtliche Einzelheiten, so z. B. auch auf die aufgelegten Medaillonreliefs, ja selbst auf die Maße erstrecken, liegt die Vermutung nahe, daß diese Fürstenberger Vasen über bestimmte Wedgwood-Modelle abgeformt wurden, wobei man natürlich zunächst an diejenigen denken wird, die sich schon damals im Herzogl. Museum befanden und ihm noch heute angehören.

Daß aber neben den Schöpfungen Wedgwoods in einzelnen Fällen auch noch andere Einflüsse eingewirkt haben können, soll nicht in Abrede gestellt werden. So kommt z. B. das Modell einer Blumenvase ohne Henkel [2]), aber mit einem stark aufwärts geschweiften und durchlöcherten Einsatz, der oben durch einen flachen Deckel mit Pinienzapfen geschlossen wird (Abb. 133), auch unter den Vasen der Berliner Manufaktur vor. Doch bleibt es ungewiß, ob in diesem Falle nicht einmal das Umgekehrte stattgefunden hat und Fürstenberg der gebende Teil war, was um so mehr

---

[1]) Dasselbe ist auch der Fall bei den übrigen, zu dieser Garnitur gehörigen Vasen.

[2]) Nicht durch Buchstaben, sondern durch die Ziffern 3 und 5 bezeichnet.

angenommen werden darf, als gerade hier die Vasen am Ende des Jahrhunderts unter den Erzeugnissen der Fabrik eine Bedeutung besaßen, wie sie sie in keiner anderen deutschen Porzellanfabrik gehabt zu haben scheinen. Ich kenne wenigstens keine, die es damals an Mannigfaltigkeit und Vielseitigkeit ihrer Vasenmodelle mit Fürstenberg hätte aufnehmen können. Es kann daher auch kaum einem Zweifel unterliegen, daß es gerade die außerordentliche Ausdehnung der Vasenfabrikation, dieser hervorragenden Spezialität der Fabrik, gewesen ist, die den raschen Niedergang und das bald danach erfolgende Ende der figürlichen Plastik herbeigeführt hat.



Abb. 133. **Blumenvase (Mod. 3 bzw. 5).** Herzogl. Museum.

In vieler Hinsicht war ja auch die Vorliebe für diesen Fabrikationszweig durchaus gerechtfertigt; denn die Vasen kamen nicht nur dem allgemeinen Geschmack und der Stimmung ihrer Zeit, sowie deren klassizistischen Neigungen entgegen, sondern sie vermögen auch heute noch durch die edle Schönheit ihrer Linien, ihre klare Gliederung und ihre meist sehr gefälligen Proportionen unser ästhetisches Bedürfnis im vollstem Maße zu befriedigen. Außer diesem künstlerischen besitzen sie aber nicht selten auch noch ein gewisses historisches und kulturhistorisches Interesse, insofern als auch sie, ähnlich wie jene obenerwähnten Tassen, mit Vorliebe zu Geschenken verwandt und dadurch zu Trägern bestimmter Erinnerungen in den Familien wie in der Öffentlichkeit wurden, auf die dann in der Regel ihr, meist aus Bildnissen und symbolischen Darstellungen bestehender malerischer Schmuck sowie oft auch noch irgendeine Inschrift, ein Name oder eine, nach Jahr und Tag festgesetzte Datierung Bezug nehmen.

Auch von solchen Fürstenberger „Gedächtnisvasen“, wie man sie kurz und allgemein bezeichnen kann, hat sich noch heute eine ziemlich beträchtliche Zahl in öffentlichem Besitz erhalten; viele mögen wohl auch in den Familien noch vorhanden sein, wo sie, als Denkmäler der Freundschaft, Liebe und Pietät mit besonderer Sorgfalt behütet, von Geschlecht zu Geschlecht forterbten. Ein besonders schönes und kostbares Stück dieser Art muß jene „antique im besten Geschmack gearbeitete porzellainene Vase“ gewesen sein, die dem Erbprinzen Carl Georg August und seiner jungen Gemahlin bei ihrem Einzuge in Braunschweig am 11. November 1790 von drei Angehörigen der Fabrik, die

zugleich ihre Verfertiger waren, nämlich vom Faktor *Schulze*, dem Maler *Jungesblut* und dem Modelleur *Schubert*, überreicht wurde. Nach der Beschreibung in einer aus jenem Anlaß erschienenen Schrift[1]) erhob sich diese fast 3½ Fuß hohe Prachtvase auf einem in Jaspis- und Porphyrart staffierten Sockel und war einerseits mit den Schutzgöttinnen Braunschweigs und Oraniens, die an einem Altar, an dessen Fuße die Wappenschilder beider Länder angebracht waren, einen aus Myrten und Rosen bestehenden Kranz mit einem orangefarbenen Bande umwanden, andrerseits mit den aus Immergrün gebildeten und monogrammatisch verschlungenen Initialen L und C und dem Fürstenhut darüber, bemalt. Fuß und Deckel, den ein Genius bekrönte, waren mit stark vergoldeten Lorbeerkränzen verziert.



Abb. 134. **Gedächtnisvase auf C. Th. von Dalberg.** Herzogl. Museum.

Wie hier, so sind auch bei einigen noch erhaltenen Beispielen Anlaß und Entstehung dieser Vasen genau bekannt. So besitzt z. B. das städtische Museum zu Braunschweig eine (jetzt leider deckellose) Vase, die auf der vorderen Seite die Silhouette des Herzogs Ludwig Ernst von Braunschweig nebst einer darunter stehenden lateinischen Inschrift trägt, aus der hervorgeht, daß sie im Auftrag des Herzogs Ferdinand zum Andenken an seinen verstorbenen Bruder angefertigt worden ist. Da dieser am 12. Mai 1788 starb, muß also die Vase, deren Deckelknopf anscheinend die Herzogskrone bildete, von der über die Rückseite ein Hermelinmantel herabfiel, wohl bald nach diesem Zeitpunkt entstanden sein. Ferner befinden sich im Herzogl. Museum zwei kleine vasenartige Ehrenmäler, die dem Gedächtnis an die Ernennung Carl Theodor von Dalbergs zum Koadjutor von Mainz und Worms gewidmet und im Jahre 1787 angefertigt waren (Abb. 134). Die im Aufbau durchaus ähnlichen Denkmäler erheben sich in Gestalt einer auf rundem Sockel stehenden Vase auf einer achteckigen Platte; neben dem Sockel stehen zwei nackte Knaben, die — einmal farbig, das andere Mal in Biskuit — Blumengewinde, Füllhorn und Fruchtkorb halten.

[1]) „Braunschweigs Jubel am 10. November 1790 bei der Einholung des Erbprinzen Carl Georg August und der Prinzessin Friedricke Wilhelmine Luise", p. 99 ff.

Der Sockel trägt jedesmal eine lateinische Inschrift, darunter auch die auf die Ernennung am 5. bzw. 19. Juni 1787 bezügliche, während die aus einem Blätterkranz hervorwachsende kleine doppelhenkelige Vase einerseits mit der Silhouette Dalbergs, andrerseits mit einem aus Blümchen gebildeten D, beide in rundem, mit einer Schleife behängtem Rahmen, bemalt ist.[1]) Der Entwurf zu diesem interessanten, mit Lit. K K bezeichnetem Modell rührt nach der Bezeichnung an dem einen Exemplar von einem gewissen *Franz von Piper* her, einem Künstler, der als Angehöriger der Fabrik indessen nirgends nachzuweisen und also offenbar auch wohl niemals dort tätig gewesen ist.

So vereinigt sich bei diesen Gedächtnisvasen, ähnlich wie bei jenen Geschenk- und Erinnerungstassen, das rein künstlerische mit dem geschichtlichen und kulturgeschichtlichen Interesse. Dazu kommt weiter, daß sie, als zeitlich zumeist genau festgelegte oder leicht festzulegende Denkmäler, wichtige Mittelpunkte bilden, um welche sich ähnliche, aber nicht datierte Arbeiten leicht gruppieren lassen; sie stellen also, zusammen mit jenen Tassen, gewissermaßen die Pfeiler dar, die in erster Linie bestimmt sind, den Aufbau der historischen und stilistischen Entwicklungsgeschichte des Fürstenberger Porzellans zu stützen und zu tragen. Darauf beruht, wenn ich so sagen darf, die praktische Bedeutung dieser beiden Gruppen von Erzeugnissen, die ihnen — und das gilt besonders von den Vasen — nicht nur für die hier in Rede stehende, sondern auch für die folgende Periode noch einen besonderen Wert verleiht.

* * *

Die mit Beginn der 70er Jahre einsetzende Blüteperiode der Fabrik wurde durch den am 28. März 1780 erfolgten Tod Herzog Karls und die Übernahme der Regierung seitens seines Sohnes Karl Wilhelm Ferdinand glücklicherweise nicht unterbrochen; sie überdauerte vielmehr noch das nächste Jahrzehnt, was wohl in erster Linie dem Eifer und der Umsicht *Kohls* zu danken war, der ganz im Sinne seines neuen, allem überflüssigen Glanze abholden und nur auf äußerste Sparsamkeit bedachten Herrn die Fabrik in den nunmehr eingeschlagenen Bahnen weiterführte. Daß sie sich dabei auch sonst nicht schlecht stand, beweist ein amtlicher Bericht ihres Faktors *Borchers* vom 10. Juli 1781, in dem es u. a. heißt: „Von dem Zustande der hiesigen Fabrik habe ich die Ehre zu melden, daß derselbe im gantzen Betracht nach s e h r g u t ist, obgleich ein ungenannter Verfasser des zu Hamburg herausgekommenen politischen Journals von diesem Jahre in den Nachrichten von dem Herzogtum Braunschweig die glückliche Fortdauer der Fabrik in Zweifel zu ziehen scheint. Das Verbot des fremden Porzellans in den Preussischen Landen gereichet zwar der Fabrik zu einigem Nachteil; indessen kommen noch immer h ä u f i g e B e s t e l l u n g e n von auswärtigen Orten und die Waarenlager in einigen großen

[1]) Ein weiteres Exemplar dieser auch sonst noch vorkommenden Vase besitzt die Großherzogl. Porzellansammlung in Darmstadt.

Städten als zu Bremen, Göttingen, Cassel, Braunschweig, Blankenburg haben noch bis jetzt guten Absatz." So darf man also diesen Zeitraum, in dem jener rührige und tüchtige Beamte, der inzwischen zum Bergrat ernannt worden war, an der Spitze stand, mit vollem Recht als den in jeder Hinsicht für die Fabrik glücklichsten bezeichnen.

Als aber *Kohl* am 7. Oktober 1790 gestorben war, fiel alles wieder zusammen, was er in jahrelanger, mühsamer Arbeit aufgebaut hatte. Denn von seinen Nachfolgern, dem Faktor *Hampe* und dem Doktor *Helwig*, war jener zwar nicht ohne Kenntnisse, aber mehr auf seinen eigenen als auf den Vorteil der Fabrik bedacht, während *Helwig* sich für diese Stellung, die er allein durch Protektion erhalten hatte, trotz seines ehrlichen Willens als durchaus ungeeignet erwies. Es kann daher nicht wunder nehmen, daß noch andere Personen, wie z. B. der Porzellanbrenner *Böhm* und der Tonschlämmer *Jürgens*, die Unfähigkeit beider Leiter auszunutzen und sich in deren Geschäfte hineinzudrängen suchten. Was aber bei einer solchen Viermännerregierung, in der krasser Eigennutz und vollständige Unfähigkeit miteinander wetteiferten, herausgekommen sein mag, wird man sich leicht denken können. Im Innern der Fabrik rissen Mißwirtschaft und Unordnung ein, während sie nach außen, hauptsächlich auch infolge der in den nächsten Jahren von Frankreich her drohenden Kriegsgefahr, die überhaupt auf den ganzen Handelsverkehr lähmend einwirkte, direkt und indirekt schwere Schädigungen erlitt.



Abb. 135. **Kaffeekanne mit roten Figuren.** Herzogl. Museum.

Natürlich läßt sich unter solchen Umständen nicht annehmen, daß in Fürstenberg eine geregelte Tätigkeit, geschweige denn gar eine lebhafte Fabrikation stattgefunden habe, und so enthalten denn auch die Akten der Fabrik aus diesen Jahren kaum irgendeine Bemerkung über neue Formen und Modelle oder über sonstige Fortschritte auf technischem wie künstlerischem Gebiet. Nur eine Neuheit, nämlich „Caffeetassen nach neapeler Façon", die 1792 einmal erwähnt werden, dürfte diesen Jahren angehören, doch ist es mir bisher noch nicht gelungen, näheres über dieses Tassenmodell festzustellen, falls nicht vielleicht die mit Reliefdekor nach Art der Porzellane von Capo di Monte verzierten Tassen, die neuerdings in modernen Ausformungen häufiger vorkommen, darunter zu verstehen sind. Dagegen scheinen die Geschirre mit figürlichen Darstellungen in unglasiertem Flachrelief nach Art der Jasperwaren Wedgwoods damals den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreicht zu haben, da vor allem Teekannen mit den Reliefbildnissen Jerusalems und Voltaires außerordentlich häufig begegnen. Ob daneben auch gewisse Terrinenmodelle, wie z. B. das nach oben stark ausladende und geschweifte ovale Modell (siehe Abb. 138)

schon in jenen Jahren oder erst etwas später entstanden sind, läßt sich mit Sicherheit nicht sagen; im allgemeinen dürften jedoch die schon vorhandenen Modellformen weiter benutzt worden sein, da zur Erfindung und zum Ankauf neuer damals die Kräfte wie die Mittel gänzlich fehlten.

Mit größerer Wahrscheinlichkeit wird man dagegen die besondere Ausbildung einiger Dekorationsarten, deren Anfänge jedoch schon einer etwas früheren Zeit angehören könnten, in diese Jahre versetzen dürfen. Es waren dies zunächst jene noch heute in zahlreichen Proben erhaltenen Malereien in der Art der rot-

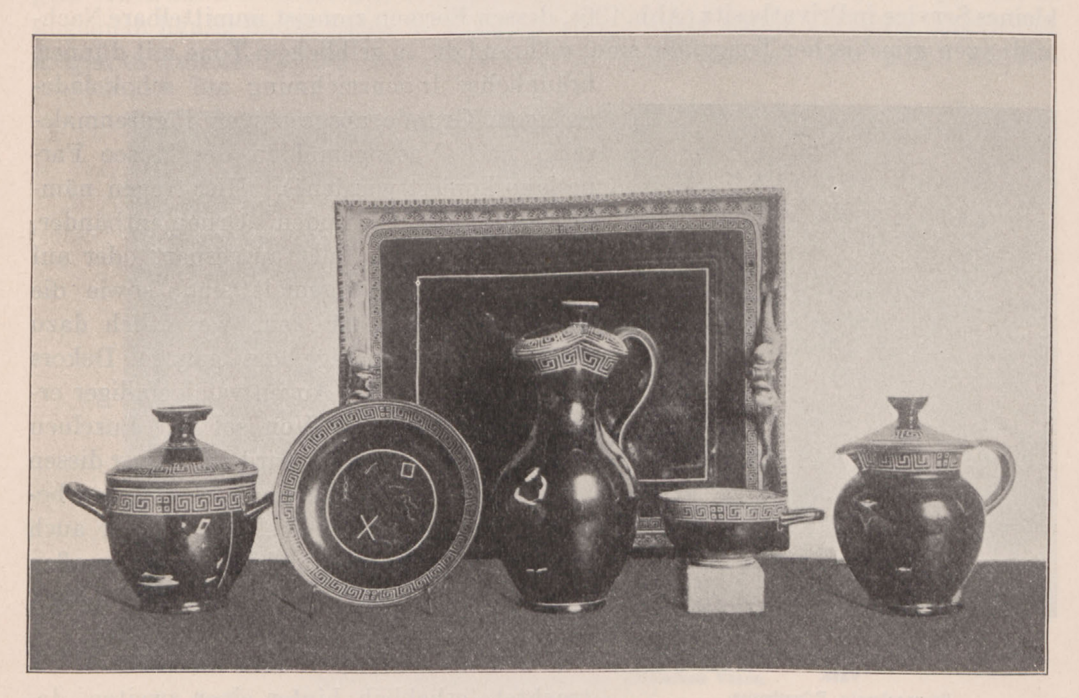


Abb. 136. **Geschirr, bemalt nach Art der griechischen Vasen.**
Braunschweig, Privatbesitz.

figurigen griechischen Vasenbilder, die ja im nahen Zusammenhang mit den auf die Wiederbelebung des klassischen Altertums hinzielenden antiquarischen Bestrebungen standen, insbesondere aber durch die seit den 70er Jahren auch in Deutschland bekannten Kupferwerke — vor allem die von Hamilton und Passerio — ins Leben gerufen wurden; möglich, daß auch die schon seit Mitte der 70er Jahre von Wedgwood hergestellten Basaltvasen mit „enkaustischen, etrurischen und griechischen Malereien“ den Anstoß zur Übertragung ähnlicher Malereien auch auf das Porzellan gegeben haben. Doch wie dem auch sei, jedenfalls kann man die ganze Idee einer solchen Übertragung nicht gerade als glücklich bezeichnen, wird vielmehr zugestehen müssen, daß alle derartigen Versuche in der Porzellanmalerei ebensowenig gelungen sind wie diejenigen Wedgwoods. Denn wer z. B. die in dieser

Weise dekorierten Fürstenberger Vasen und Geschirre betrachtet (Abb. 135), wird nicht nur die technische und stilistische Unvollkommenheit dieser Nachbildungen sofort empfinden, sondern vielleicht sogar abgestoßen werden durch die Art, wie hier die meist aus Vasenbildern der beiden obengenannten Kupferwerke willkürlich herausgerissenen und zu neuen Kompositionen vereinigten Figuren in dünnen gelben oder grellroten Farben auf dem schokoladefarbigen, schwarzbraunen oder gar weißen Grunde, oft in härtesten koloristischen Gegensätzen, aufgesetzt sind. Nur wenige Stücke machen eine Ausnahme von diesem allgemeinen Charakter, so u. a. ein hübsches kleines Service in Privatbesitz (Abb. 136), dessen Formen zumeist unmittelbare Nachbildungen griechischer Tongefäße sind, während die in gelblichem Tone mit dünner, bräunlicher Innenzeichnung auf schokoladefarbigem Grunde ausgesparten Figurenmalereien nach Vasengemälden des Museo Farnesiano kopiert wurden[1]). Hier tragen nämlich die gräkisierenden Ornamentbänder, die entweder ebenfalls ausgespart oder auf weißem Grunde aufgemalt sind, sowie die Vergoldung einzelner Teile wesentlich dazu bei, das Fremdartige des ganzen Dekors zu mildern und den Augen wohlgefälliger erscheinen zu lassen. Von solchen einzelnen Ausnahmen abgesehen, wird man aber diesen ganzen Dekor als einen wenig glücklichen bezeichnen müssen. Er hielt sich daher auch nur kurze Zeit und bildete gewissermaßen nur eine Episode innerhalb der Fürstenberger Porzellanmalerei.

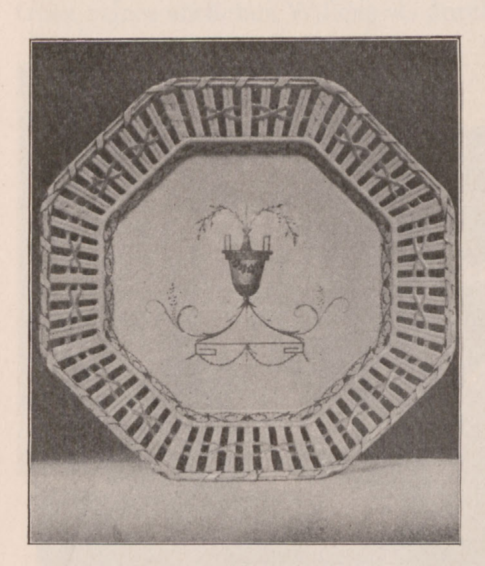


Abb. 137. **Schüssel, bemalt mit sog. arabischer Vase.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Jedenfalls steht er, rein künstlerisch betrachtet, erheblich hinter einer zweiten, damals sehr beliebten und bis tief ins 19. Jahrhundert verbreiteten Verzierungsweise zurück, die in den Akten unter der Bezeichnung „arabische Vasen“ zusammengefaßt wird. Ihren Hauptbestandteil bilden nämlich mit dünnen Blätterzweigen gefüllte Vasen und vasenähnliche Gefäße, die aus schlanken, symmetrisch geordneten Arabesken (daher „Arabische Vasen“) herauswachsen; zu ihnen gesellen sich als Randverzierungen ähnliche Arabesken in fortlaufender regelmäßiger Anordnung, bisweilen auch unterbrochen durch ovale Schildchen mit allerlei Emblemen, durch farbige Vögel u. a. m., wodurch diese Verzierungen sich bisweilen dem Charakter der sogenannten Grottesken nähern (Abb. 137. 138). Wohl nur als eine Weiterbildung oder auch

[1]) Am Innenrande der Hohlgefäße und um das Bild auf der Platte befinden sich italienische Inschriften, die die Darstellungen erläutern.

als eine Abart dieser sogenannten arabischen Vasen ist es anzusehen, wenn an Stelle der Vasen ovale Schilde treten, die mit verschiedenartigen Emblemen, meist auf dunkelbraunem Grunde, bemalt und wieder in völlig symmetrischer Gruppierung von leichten Ranken, Zweigen und Arabesken, oft auch noch mit Füllhörnern, gekreuzten Köchern, Fakeln, vasenartigen Gefäßen, Vögeln, geflügelten Schlangen u. a. m. vermischt, umgeben sind, während die Ränder dünne, wellenbandartig gezeichnete Akanthusranken umziehen, um die sich häufig noch Girlanden schlingen. Auch auf diese Dekorationsmotive, die sich an Vasen wie an Gebrauchsgeschirren ungemein häufig finden (Abb. 139), haben ohne Zweifel antike Vorbilder eingewirkt, mögen es nun die damals kurz zuvor wieder aufgefundenen und durch Kupfer-

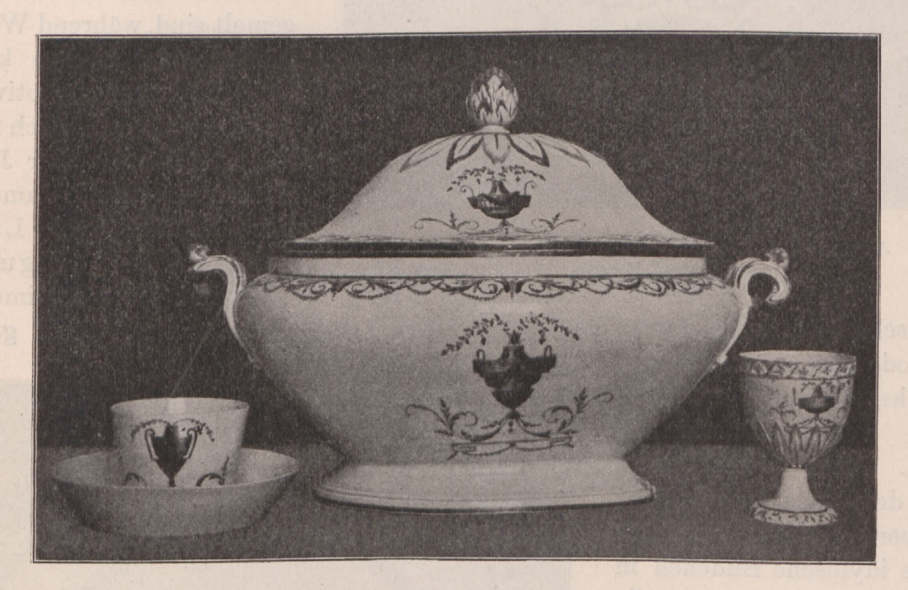


Abb. 138. **Geschirr, bemalt mit sog. arabischen Vasen.**
Herzogl. Museum.

werke verbreiteten ornamentalen Wandmalereien Pompejis selbst oder die erst dadurch angeregten Ornamentstiche gewesen sein, wie sie z. B. von den Franzosen Queverdo, Desrais, Prieur und Salembier [1]) schon in den 80er Jahren veröffentlicht worden waren. Doch ist daneben nicht ausgeschlossen, daß auch hier wieder bestimmte Erzeugnisse auswärtiger Fabriken von Einfluß gewesen wären, wobei in erster Linie an die Alt-Wiener Porzellane der Sorgenthalschen Periode mit ihren sog. leichten Dessins erinnert sein mag. Denn leicht und anmutig, schwungvoll und elegant ist der Grundzug dieser Dekorationen, wenn sie auch nicht mit jenem Reichtum der Erfindung und jener Natürlichkeit der zeichnerischen wie malerischen

[1]) Man kann für die „arabischen Vasen“ auch an Huquiers „Recueil de plus de 600 vases“ und an die „Suite des vases par Petitot“, die im Kunstinventar der Fabrik vorhanden waren, denken.

Behandlung wetteifern können, die diese Wiener Erzeugnisse mit Recht so berühmt gemacht haben.



Abb. 139. **Teekanne, bemalt mit grotteskenartigen Motiven.** Herzogl. Museum.

Gewiß fällt auch die Entstehung noch mancher anderen Dekorationsart, wie z. B. der mit Trophäen und Emblemen, die entweder frei auf die Fläche oder in ovale Schilder, oft auf dunkelbraunem Grunde, in Grau gemalt sind, während Wellenbänder oder andere klassizistische Ornamentmotive die Ränder umgeben, noch in die erste Hälfte der 90er Jahre; ebenso wie gerade damals in der Fürstenberger Landschafts- und Figurenmalerei jener sentimental-elegische Zug, der, durch die voraufgegangene Zeit vorbereitet, dieser ganzen Periode ein so charakteristisches Gepräge verleiht, zum vollen Durchbruch kam. Auch dieses Genre, von dem noch mannigfache Proben zeugen, darunter feine idyllische Bildchen in Salomon Gessners Art, die meist in Sepia, der jetzt in Mode kommenden und in der folgenden Periode bis zum Überdruß verwendeten Farbe, oder auch in Grau und Schwarz auf Vasen und Geschirren ausgeführt und gewöhnlich von einem schlichten Goldrande rahmenartig umschlossen sind (Abb. 140), hielt sich jahrzehntelang in der Gunst des Publikums. Im übrigen aber verwendete man

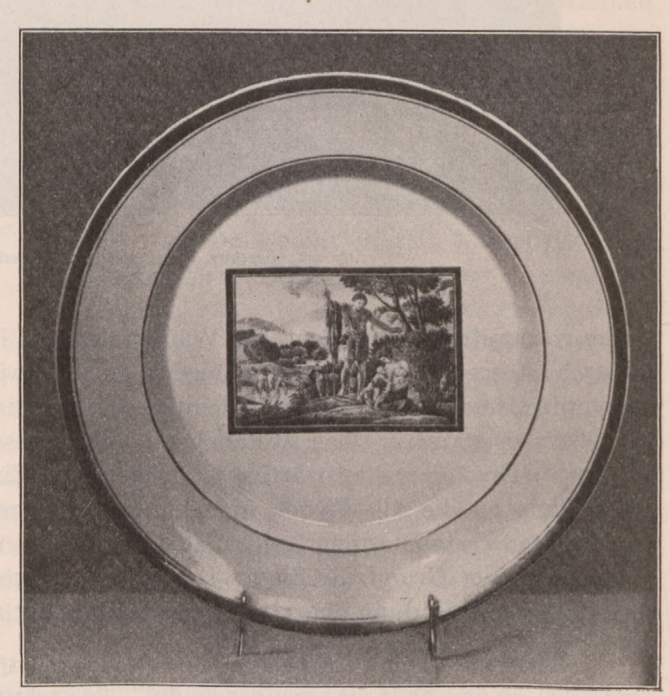


Abb. 140. **Teller, bemalt mit Bild in S. Gessners Art.** Braunschweig, Privatbesitz.

nach wie vor dieselben Motive, die wir bereits in der Fürstenberger Buntmalerei der 80er Jahre kennen gelernt haben; höchstens, daß man ihnen durch gewisse Nuancen der koloristischen Behandlung und des malerischen Vortrags noch irgendeine besondere Note zu geben und so den Bedürfnissen der fortschreitenden Zeit entgegenzukommen suchte.



Abb. 141. **Platte mit Viehstück in der Art von J. F. Weitsch.**
Kassel, Königl. Museum. (Zu S. 72 und 148.)

III. Die Fabrik unter Gerverots Leitung.

(1795—1814).

Wie am Schlusse des vorigen Abschnitts geschildert wurde, war infolge jener Mißwirtschaft, die durch das Treiben *Hampes* und Konsorten in Fürstenberg eingerissen war, die Lage der Fabrik wieder einmal so kritisch geworden, daß alles auf dem Spiel zu stehen schien. Von unfähigen und gewissenlosen Beamten ausgebeutet, durch die Ungunst der politischen Verhältnisse schwer geschädigt und dazu von der eigenen Oberdirektion zu Braunschweig im Stiche gelassen, fehlte nicht viel, daß das ganze Unternehmen damals zusammengebrochen und für immer vom Erdboden verschwunden wäre. In dieser Notlage erstand der Fabrik nochmals ein Retter in der Person des Franzosen *Louis Victor Gerverot*.

Von der Persönlichkeit und den merkwürdigen Lebensschicksalen dieses interessanten Mannes, den man mit Recht als den Typus und „das beste Beispiel für den sachverständigen, aber ruhelosen Arkanisten des 18. Jahrhunderts“ bezeichnen kann, hat Stegmann auf Grund eines reichen Aktenmaterials so eingehend gehandelt, daß seiner Darstellung kaum etwas Wesentliches hinzuzufügen sein wird. Nach ihm war *Gerverot* 1747 in Luneville geboren und zuerst kurze Zeit in Sèvres, später in Niederweiler für seine keramische Laufbahn notdürftig vorgebildet worden. Nachdem er sich hier durch Bestechung eine Abschrift von den Geheimakten der Fabrik, in denen das Arkanum und alle Rezepte eingetragen waren, verschafft hatte, wandte er sich zunächst nach Deutschland und besuchte hier, hauptsächlich um als Maler und Farbenlaborant selbst noch zu lernen und hinter die eigentliche Praxis der Porzellanfabrikation zu kommen, der Reihe nach Ludwigsburg, Bruckberg, Höchst [1]), Fürstenberg, wo er 1767 für kurze Zeit als Blumenmaler Verwendung fand [2]), Frankenthal und endlich Weesp in Holland. Während er überall nur kurze Zeit verweilte, gedachte er in Weesp, wo er als Farbenlaborant eine vorteilhafte Anstellung erhalten hatte, dauernd zu bleiben; indessen ging die dortige Fabrik bald ein, und *Gerverot* mußte gegen seinen Willen abermals weiterziehen.

---

[1]) Nach Stieda, Annalen des Vereins f. Nassauische Altertumskunde, 34. Bd. (1904), scheint G. auch in Fulda an der dortigen Porzellanfabrik und zwar als Modelleur gearbeitet zu haben.

[2]) Nach seiner eigenen Aussage war G. als Blumen- und Vogelmalerlehrling beschäftigt, mußte jedoch schon nach sieben Monaten bei Gelegenheit einer allgemeinen Einschränkung

Er begab sich zunächst nach Schrezheim bei Ellwangen und pachtete hier eine Porzellanfabrik, die er mit großem Glück leitete. Als er aber nach Ablauf seiner Pachtzeit eine Erneuerung des Vertrages nicht erreichen konnte, gab er auch diese Stelle wieder auf, in der er 1775 zum Kurfürstlich bayerischen Rat ernannt worden war, und wanderte von neuem nach Holland, wo es ihm gelang, Teilhaber an der Mollschen Fabrik zu Oude Loosdrecht zu werden. Doch zog er sich schon nach wenigen Jahren von diesem Unternehmen zurück und ließ sich mit seiner Frau in Amsterdam nieder, wo er ohne Beschäftigung, aber in glänzenden Verhältnissen bis 1786 lebte. Dann aber hielt es den ruhelosen Geist nicht länger, und von neuem machte er sich auf, um zunächst nach England zu gehen, wohin ihn offenbar in erster Linie der Ruf J. Wedgwoods lockte. Nachdem sich jedoch die Aussicht, Teilhaber an Wedgwoods großartigem Unternehmen zu werden, zerschlagen und eine Verbindung mit dessen Nebenbuhler Turner zum Zwecke gemeinsamer Gründung einer Porzellanfabrik ebenfalls den gehofften Erfolg nicht gehabt hatte, verließ er England, zwar getäuscht in seinen Erwartungen, aber bereichert durch wertvolle Kenntnisse und Erfahrungen. Nach einem vorübergehenden Aufenthalt in Amsterdam finden wir ihn alsdann gegen Ende 1788 in Köln, wo er mit Hilfe einer Gesellschaft eine Steingutfabrik nach englischem Muster ins Leben rief, die zwar rasch gedieh, aber auch bald wieder sank, vermutlich wegen der fortwährenden Streitigkeiten, die auch *Gerverot* veranlaßten, 1792 Köln wieder zu verlassen. Zwar wurden ihm bald darauf von verschiedenen Seiten neue Anerbieten gemacht, doch kamen diese, der unruhigen Kriegszeiten wegen, nicht zur Ausführung, so daß *Gerverot* genötigt war, von neuem zum Wanderstabe zu greifen. Unstät wandert er jetzt umher, verweilt kurze Zeit in Brüssel, Amsterdam und Münster, sich überall kümmerlich durchschlagend, und gelangt endlich, aller Mittel entblößt und vom Schicksal schwer darniedergebeugt, im Mai 1795 nach Braunschweig, wo er die Oberdirektion um Aufnahme in die Fürstenberger Porzellanfabrik bittet und auf Grund seiner vortrefflichen Zeugnisse sowie seines sicheren Auftretens angenommen wird.

Nach Fürstenberg geschickt, deckt er bald in einer Reihe ausführlicher Berichte an die Oberdirektion die zahlreichen Schäden schonungslos auf, wobei er die dortigen Zustände in den düstersten Farben schildert und an den Leitern wie an den Arbeitern und allen Einrichtungen der Fabrik die schärfste Kritik übt. Wenn auch manches in diesen Berichten, die Stegmann S. 124 f. auszugsweise mitteilt, übertrieben und in des Schreibers eignem Interesse vielleicht schlimmer, als es der Wirklichkeit entsprach, dargestellt sein mag, kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß noch nie eine so völlige Verwahrlosung aller Verhältnisse in Fürstenberg geherrscht hatte, wie damals, als *Gerverot* dorthin kam. Man darf daher mit Bestimmtheit behaupten, daß der gänzliche Zusammenbruch des Werkes nur durch das

des Personals Fürstenberg wieder verlassen. Die älteren Maler, die ihn damals kennen lernten wie *Jungesblut* und *Räuper*, gaben ihm das Zeugnis eines geschickten und soliden jungen Mannes; von dem Maler *Toscani* tauschte er damals einige Farbenrezepte ein.

Dazwischentreten dieses erfahrenen, tatkräftigen und weitblickenden Mannes noch im letzten Augenblick abgewendet wurde.

Denn *Gerverot* erkannte nicht nur mit scharfem Blick alle Mängel, sondern wußte auch die Mittel zu ihrer Besserung anzugeben, wobei ihm die reiche Erfahrung seiner Wanderjahre sowie seine eigene Betätigung auf den verschiedensten Gebieten der Porzellanfabrikation trefflich zustatten kamen. So ging er denn unbekümmert um das Mißtrauen, das man ihm in Fürstenberg entgegenbrachte, und trotz aller Schwierigkeiten, die *Hampe* und Genossen ihm in den Weg legten, mutig ans Werk, das er dank seiner Energie allmählich wieder soweit zu festigen vermochte, daß die Oberdirektion ihn schon im März 1797 zum Intendanten der Fabrik ernannte. Gewiß verdankte er diese Ernennung, außer seinem sicheren und vertrauenswürdigen Auftreten, vor allem dem Umstand, daß es ihm, wie sich aus den Akten genau nachweisen läßt [1]), nach Wiederherstellung der Ordnung gelungen war, den Absatz der Waren von Jahr zu Jahr zu heben und dadurch dem Unternehmen wieder eine sichere finanzielle Basis zu verschaffen. Indessen mußte doch die notwendige Voraussetzung hierzu die technische und künstlerische Leistungsfähigkeit der Fabrik bilden, und daß ihm diese ganz besonders am Herzen lag, läßt sich ebenfalls wieder in überzeugender Weise aus den Akten darlegen. Denn wiederholt werden hier in den Berichten und Briefen der Oberdirektion die Vorzüge des jetzigen gegenüber dem früheren Porzellan hervorgehoben und dessen Eigenschaften als denen des Berliner und Meißener Porzellans vollkommen gleichwertig hingestellt.

Wie schon *Kohl*, so richtete nämlich auch *Gerverot* von Anfang an sein Hauptaugenmerk auf eine weitere Verbesserung der Porzellan-, insbesondere der Biskuitmasse, die er der Masse von Meißen und Sèvres gleichzumachen trachtete. Zu diesem Zwecke fehlte es ihr aber vor allem noch an Durchsichtigkeit und Glanz. Während nun *Helwig* beides durch einen Zusatz von Salz hatte erzielen wollen, dadurch aber nur eine glasähnliche Fritte erreicht hatte, setzte *Gerverot* der Masse Ochsenknochenmehl hinzu, behielt aber im übrigen alle Rohmaterialien bei, deren Vortrefflichkeit er wiederholt anerkannte. Weiter versuchte er auf Grund seiner in England bei Wedgwood gesammelten Erfahrungen auch eine schwarze und eine, von ihm Jaspis benannte, also offenbar der Jasperware Wedgwoods ähnliche, Masse herzustellen. Während aber sichere Proben dieser letzteren, mit der übrigens die blauweißen antiken Bildnisköpfe der 70er Jahre nur äußerlich verwandt waren, nicht erhalten sind [2]), kennen wir einige wenige Fürstenberger Erzeugnisse aus jener, dem Basalt ähnlichen schwarzen Masse, auf die noch zurückzukommen sein wird.

Hand in Hand mit solchen Versuchen ging sodann eine Verbesserung der Glasur, die vielleicht noch nötiger als die der Masse selbst war, weil man das nicht

[1]) Vgl. Stegmann, S. 132.

[2]) Es gibt zwar einige F-Medaillonsreliefs mit antikisierenden Darstellungen in der Art der Jasperware, die indessen schon der Periode vor Gerverot angehören.

völlig tadellose Weiß des Porzellans gerade auf die Beschaffenheit der Glasur zurückführen zu müssen glaubte. Endlich aber schenkte *Gervérot* eine besondere Aufmerksamkeit auch den Farben der braunschweigischen Malerei, an denen er zu tadeln hatte, daß sie zuviel Blei in den Flüssen enthielten, ihr Aussehen stark veränderten und zudem zu rasch auf den Porzellanniederlagen veralteten. Sie wären zwar schön, aber ihre Skala wäre zu groß; eine Farbe verdürbe die andere, weil die eine mehr, die andere weniger Glanz habe; es dürften daher nur 12, höchstens 16 Farben und zwar alle vom gleichen Glanze hergestellt werden, durch deren Mischung dann alle übrigen hervorzubringen wären.

Nachdem *Gerverot* auf solche Weise zunächst für eine Verbesserung der Technik im allgemeinen und für mancherlei Vereinfachung des technischen Verfahrens [1]) gesorgt hatte, wandte er sich auch gewissen Einzelheiten zu, und zwar waren es hier zunächst die Formen, deren Verbesserung und Verschönerung einen weiteren Punkt seines reichen Programmes bildeten. So sorgte er u. a. dafür, daß die Fugen, die beim Zusammensetzen der ausgeformten Teilstücke entstehen und allerdings beim Fürstenberger Porzellan sich recht oft in störender Weise bemerkbar machen, nach Möglichkeit vermieden oder beseitigt würden, und weiter hatte er auch ein Mittel gefunden, die Ränder unter den Tellern und Schüsseln, durch welche diese so übermäßig schwer wurden, zu entfernen. Indessen scheint diese letzte Neuerung, wie sich aus ihrem verhältnismäßig seltenen Vorkommen ergibt, keineswegs allgemein durchgeführt zu sein, ebenso wie auch in dieser Periode immer noch vereinzelt Geschirre sich finden, deren mehr oder weniger starke Fugen die Klagen *Gerverots* über die damaligen Former, sie seien zu alt, eigensinnig und unwissend, als durchaus gerechtfertigt erscheinen lassen.

Man kann sich denken, daß die alten, schon Jahrzehnte lang in der Fabrik beschäftigten Former und Dreher, wie *Becker*, *Sachse*, *F. Jürgens*, *G. Jürgens* u. a., sich an alle diese Neuerungen nur schwer gewöhnen konnten, aber auch unter den jüngeren waren offenbar die meisten bei Arbeiten, die eine größere Geschicklichkeit erforderten, nur wenig zu gebrauchen. Sie könnten, so heißt es von ihnen, höchstens nur gewöhnliche Tassen „passable“ machen; im übrigen aber verständen sie nichts von ihrem Handwerk und arbeiteten nur mechanisch. Immerhin gab es unter ihnen wenigstens einige, wie z. B. den jüngeren *Jürgens*, sowie *Greve senior* und *junior*, die mehr Talent und eine größere Geschicklichkeit besaßen. Am meisten leistete nach *Gerverots* Urteil der ältere *Greve*; doch war auch dessen Sohn ein vielversprechender junger Mann und von den Lehrlingen zweifellos der beste. Dagegen lauteten die Urteile über den Modelleur *Wille* einander widersprechend, da es bald heißt, er habe vieles, wenigstens in Biskuit, ganz gut gemacht,

[1]) So ordnete er u. a. an, daß künftig die Fabrikmarke nicht mehr, wie bisher, von einem besondern Maler, sondern durch die Glasierer aufgemalt werde. Vielleicht erklärt sich hieraus die so sehr verschiedene und mitunter so wenig deutliche Form des F, die man von jetzt ab häufiger findet.

bald wieder, er sei in Wirklichkeit gar kein Modelleur und könne nicht einmal ein Auge richtig zeichnen. Welches von beiden Urteilen der Wahrheit am nächsten kommt, läßt sich heute nicht mehr feststellen; doch scheint *Wille* an erster Stelle beim Formen der Biskuitporzellane, besonders der Büsten, von denen einige, leider ohne nähere Benennung, direkt als seine Arbeiten angeführt werden [1]), verwendet zu sein und mit dieser Tätigkeit dann bisweilen auch in das Gebiet hinübergegriffen zu haben, das sonst den eigentlichen Modelleuren vorbehalten blieb. Ähnlich war übrigens auch die Doppeltätigkeit Ludwig *Beckers*, dem wir schon früher einmal nicht nur als Former von Geschirren, sondern auch als geschicktem Modelleur von Blumen und Früchten begegnet sind. Mit welchem Erfolg er auch jetzt noch gerade hierin tätig war, zeigt ein schöner, freihändig modellierter Blumenstrauß im Herzogl. Museum, der wohl identisch ist mit dem, welchen Dr. *Hellwig* am 14. März 1796 nach Braunschweig an den Kammerrat Schrader als eine Arbeit des genannten Formers geschickt hatte. Von solchen Ausnahmen abgesehen, dürfte aber im allgemeinen weder die Erfindungsgabe noch die Geschicklichkeit und der Geschmack der damaligen Fürstenberger Former besonders groß gewesen sein.

Bevor wir jedoch auf ihre Arbeiten und damit auf die Betrachtung der hauptsächlichsten Formen des Fürstenberger Gebrauchs- und Zierporzellans dieser Zeit näher eingehen, müssen wir zunächst einen Blick auf die ganze damalige Geschmacksrichtung werfen, aus deren Kenntnis heraus jene erst richtig verstanden und gewürdigt werden können.

Die Zeit der Verwaltung *Gerverots* fällt nämlich im wesentlichen mit jener Periode zusammen, die in der Kunst durch die Herrschaft des Empirestiles gekennzeichnet wird. Dieser Stil hat bekanntlich seinen Namen von dem französischen Kaisertum Napoleons I. erhalten; doch reichen seine Anfänge noch in die Regierungszeit Ludwigs XVI. zurück, da er unmittelbar an die Wiedergeburt der Antike während der 80er Jahre anknüpft und die Bestrebungen jener Zeit, die in einer leidenschaftlichen Begeisterung für die antike Kunst wurzelten, gewissermaßen im verstärkten Grade fortsetzt. In dieser Fortbildung gelangt dann jene Kunstrichtung während der Revolution, vor allem aber unter der Herrschaft Napoleons, ihres glühenden Verehrers, zum Siege, wobei sie jedoch ihren ursprünglich anmutigen und zierlichen Charakter einbüßt und dadurch, daß sie völlig aufgeht in ihren antiken Idealformen, in einen kalten und trockenen Stil von geringer Schöpfungskraft ausartet. Um jedoch nicht falsch oder einseitig zu urteilen, muß man anderseits auch die guten Seiten des Empirestils: jene feierliche Würde, die den Grundzug seines Wesens bildet, sowie die gediegene Arbeit und vorzügliche Technik, die fast alle seine Erzeugnisse auszeichnen, gebührend anerkennen. Freilich kommen diese Eigenschaften in erster Linie bei der Dekoration

[1]) Auf ihn dürfte wohl das W zu deuten sein, das sich nicht selten an Fürstenberger Biskuitbüsten der Empirezeit findet, während ein G auf Greve, ein J auf Jürgens hinweisen.

HERZOGLICH BRAUNSCHWEIG-LÜNEBURGISCHE
PORZELLAN FABRIK
zu
Braunschweig und Fürstenberg

Abb. 142. Musterkarte von Gebrauchsporzellan aus dem Jahre 1828. Vordere Seite.

der Innenräume, beim Mobiliar usw. zur Geltung, weniger dagegen beim Porzellan, wo sich der Empirestil nur in bestimmten, meist im Sinne der Antike und mit möglichst engem Anschluß an dieselbe entworfenen Formen und Verzierungsweisen, daneben vielleicht auch noch in einer gewissen Scheu vor allzu farbenreicher Bemalung äußert.

Was zunächst wieder die Formen betrifft, so werden wir darüber durch ein bei den Akten befindliches, doppelseitig bedrucktes Blatt mit den lithographierten Umrißzeichnungen von Fürstenberger Gebrauchs- und Luxusporzellanen unterrichtet, das wohl als eine Art Musterkarte gedacht und im Juli 1828 von der Fabrik herausgegeben war.(Abb.142,143). Diese Zeichnungen veranschaulichen zwar zunächst nur die zu jener Zeit beliebtesten und marktgängigsten Modelle; doch befinden sich darunter auch viele, die bereits Jahrzehnte früher in Fürstenberg aufgekommen und also vom Wechsel der Mode nicht berührt worden waren[1]. So gehen z. B. die Kaffeegeschirre von „gerade aufgehender" und „ovaler" Form (C und D der Musterkarte), sowie die „antiken" Tassen Nr. 10 und 15 noch bis tief ins 18. Jahrhundert zurück, während die meisten anderen Modelle schon der eigentlichen Empireperiode, d. h. der Zeit von etwa 1800 bis 1820, angehören.

Besonders unter den Tassen befinden sich viele, die die charakteristischen Kennzeichen dieses Stils, sei es in den Formen der Becher im allgemeinen, sei es in der Bildung und Verzierung einzelner Teile, deutlich zeigen. So ist z. B. bei den meisten die Anlehnung an die Formen der antiken Vasen, besonders der griechischen Amphora und ihrer mannigfachen Modifikationen, unverkennbar, eine Anlehnung, die mitunter, wie z. B. bei den Tassen Nr. 19 und 26 und einzelnen Vasen in Kraterform, bis zur völlig getreuen Nachbildung geht. Aber auch in der Bildung der oft in Voluten auslaufenden Henkel, wie in der plastischen Verzierung des Randes und Körpers einzelner Tassen (man vergleiche Nr. 38, 39) ist eine Beeinflussung durch die antike Keramik ohne weiteres ersichtlich, wogegen andere Einzelheiten, wie z. B. die bisweilen in Schwanenköpfe endigenden Henkel oder wie die Masken und Palmetten, die öfters die Ansatzstelle des Henkels am Bauche zieren, wohl eher durch die Bronzeplastik angeregt worden sind. Auf antike Bronzevorbilder gehen auch die Löwenköpfe, meist mit einem Ring im Rachen (Abb. 144) oder auch die Ringe selbst zurück, die beide jetzt gern an Stelle der Henkel treten, sowie endlich die Löwenkrallen, die bei Saucieren (Abb. 145), Terrinen, Schreibzeugen, Blumentöpfen usw., aber auch bei Tassen so häufig als Füße Verwendung finden.

Bei dieser offenkundigen Anlehnung an die Antike, die selbst so weit geht, daß rein architektonische Formen, wie z. B. kannelierte Säulenschäfte auf Leuchter und Vasen (siehe Abb. 132) übertragen werden, muß die verhältnismäßig große

[1] Zumeist behielt man wohl aus Sparsamkeitsgründen die alten Modelle bei; oft aber mußten diese auch zur Ergänzung unvollständig gewordener Geschirre auf besondere Bestellung oder zur Vervollständigung des Musterlagers wieder angefertigt werden; daher auch jetzt noch unter den neugefertigten Waren bisweilen „japanische" Becher begegnen, d. h. die halbkugeligen Tassenformen der Rokokozeit.

Zahl von immer neuen Bechermodellen überraschen, die wir schon auf jener Musterkarte bemerken können. Während nämlich bis gegen 1800 die sogenannten antiken Tassen von zylindrischer bzw. konischer Grundform mit rechteckig gebrochenen oder ohrförmigen Henkeln, also im wesentlichen die Modellnummern von Nr. 1 bis 18, fast ausschließlich im Gebrauch waren, entstanden seit diesem Zeitpunkt fast Jahr für Jahr ein oder mehrere neue Becherformen[1]), die freilich nicht alle auf eigene Entwürfe der Fabrik, sondern oft auch auf fremde Vorbilder zurückgingen. So sind z. B. unter den von etwa 1801 bis 1828, dem Jahre der Aufhebung der Buntmalerei, in Fürstenberg neu gefertigten mehr als 30 Modellen, F 19 (eine der bis tief ins 19. Jahrhundert am häufigsten begegnenden Becherformen) und seine Abarten F 24, 25, ferner F 26, 31, 34 bis 36 und 45 nach Meißener Vorbildern geschaffen, während F 21 und F 49 auf ein

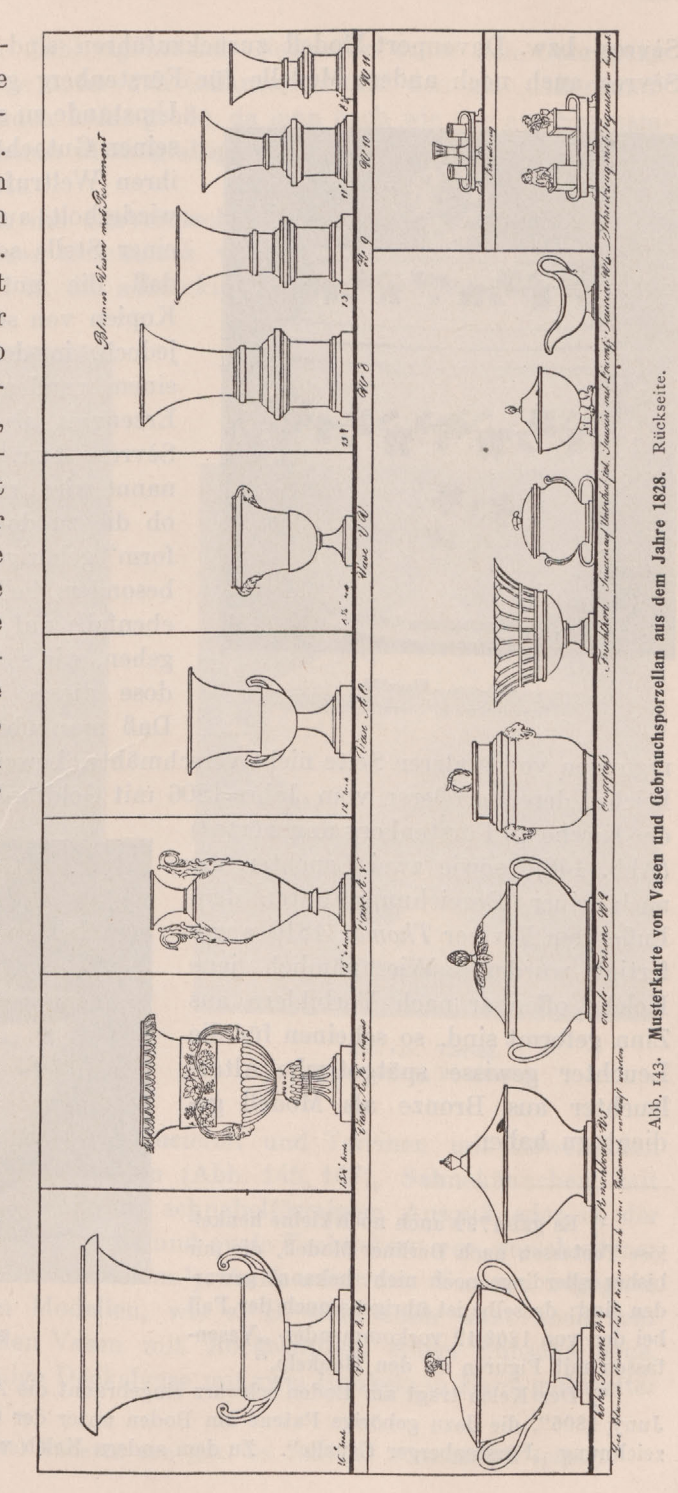


Abb. 143. **Musterkarte von Vasen und Gebrauchsporzellan aus dem Jahre 1828.** Rückseite.

[1]) Im Gegensatz zu den Bechern blieben die Modelle der Unterschalen meist dieselben, so daß also sehr häufig Becher von neuer Form mit Unterschalen älterer Modelle vereinigt werden, wobei dann in der Regel die Modellnummern der Becher und Schalen voneinander abweichen.

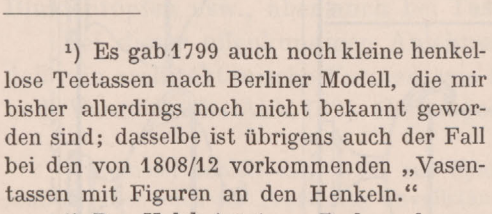
Sèvres- bzw. Davenport-Modell zurückzuführen sind [1]). Ohne Zweifel hat aber Sèvres auch noch andere Modelle für Fürstenberg geliefert, was schon aus dem Umstande zu schließen ist, daß *Gerverot* in seinen Gutachten gerade auf diese Fabrik, ihren Weltruf und ihre schönen Modelle wiederholt ausdrücklich hinweist und an einer Stelle sogar die Bemerkung macht, daß die antiken Modelle Fürstenbergs Kopien von solchen aus Sèvres seien. Da jedoch, in den Akten wenigstens, außer einem runden Korb Nr. 1 kein weiteres Erzeugnis als direkte Nachbildung eines Sèvres- bzw. französischen Modells genannt wird, muß es unentschieden bleiben, ob die zu dem Kaffeegeschirr in „Vasenform" gehörigen Teile (B der Musterkarte), besonders die beiden birnförmigen Kannen, ebenfalls auf französische Modelle zurückgehen, wie sich das z. B. von der Zuckerdose dieses Geschirres nachweisen läßt. Daß man übrigens gelegentlich auch Anregungen von anderer Seite nicht verschmähte, beweisen u. a. zwei Abendmahlskelche, deren größerer vom Jahre 1806 mit Goldranken und hängenden Zweigen der Kirche zu Fürstenberg angehörte [2]) (Abb. 146), sowie zwei Leuchter, die nach einer Bezeichnung unter dem Fuße vom Former *Thomas* 1810 angefertigt wurden. Wie nämlich jene Kelche offenbar nach Vorbildern aus Zinn geformt sind, so scheinen für die Leuchter gewisse spätgotische Altarleuchter aus Bronze als Modell gedient zu haben.



Abb. 144. **Eisgefäß.**
Braunschweig, Privatbesitz.



Abb. 145. **Sauciere.**
Braunschweig, Privatbesitz.



[1]) Es gab 1799 auch noch kleine henkellose Teetassen nach Berliner Modell, die mir bisher allerdings noch nicht bekannt geworden sind; dasselbe ist übrigens auch der Fall bei den von 1808/12 vorkommenden „Vasentassen mit Figuren an den Henkeln."

[2]) Der Kelch trägt am Boden schwarz eingebrannt die Aufschrift „Fürstenberg im Monat Juny 1806", die dazu gehörige Patene am Boden unter der Glasur schwach eingeritzt die Bezeichnung „Fürstenberger Capelle". Zu dem andern Kelch von 1798 siehe S. 156 Anm. 1.

Im übrigen aber ist die Zahl eigentlicher Neuheiten unter den Gebrauchsporzellanen dieser Periode wie unter den Galanterien und den als „Allerhand" zusammengefaßten Gegenständen keine große, da man nach wie vor aus Sparsamkeitsgründen von einer reicheren Mannigfaltigkeit und Abwechslung der Formen und Modelle absehen mußte.

Indessen hat doch auch die Gerverotsche Periode einiges bemerkenswerte Neue oder wenigstens im neuen Geschmack völlig Umgestaltete auf dem Gebiet der Formerei gezeitigt, so z. B. die achteckigen Schüsseln mit durchbrochenem



Abb. 146. **Abendmahlskelch von 1806.**
Herzogl. Museum.



Abb. 147. **Terrine.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Rande (Abb. 137), die halbkugeligen Saucieren und Terrinen mit Löwenfüßen oder bärtigen Masken unter den Henkeln (Abb. 145, 147), Sahnekännchen, mit und ohne Fuß und mit geschweiftem, schnabelförmigem Ausguß oder in der sogenannten Helmform (Abb. 148), runde und ovale Teebüchsen von verschiedener Form, antike Geleebecher mit Deckel u. a. m.[1]) Auch unter den Vasen begegnen uns neben bekannten älteren Modellen, wie z. B. dem auch jetzt noch sehr beliebten Modell A. B. und den Vasen mit Bocksköpfen, einige hübsche neue, darunter eine stattliche eiförmige Deckelvase mit zwei Henkeln in Form geflügelter

[1]) Einen sehr beliebten Artikel bildeten von jetzt an auch die Pfeifenköpfe (pipes).

weiblicher Hermen (Modell A. G.) (Abb. 149), ein Modell, das im Miniaturformat auch als Zuckerdose vorkommt, sowie eine in vier verschiedenen Größen (Nr. 8 bis 11) angefertigte henkellose Blumenvase in geschweifter, dem antiken Kalathos ähnlicher Becherform mit durchlöchertem Einsatz und walzenförmigem, profilierten Sockel (siehe Musterkarte und Abb. 150). Und gerade dieses Modell hat sich jahrzehntelang einer besonderen Beliebtheit zu erfreuen gehabt.



Abb. 148. **Sahnekännchen.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Im allgemeinen war aber, zumal gegen Ende dieser Periode, die Zeit für die Vasen schon vorüber; ebenso wie auch jene so reizvollen Schöpfungen der figürlichen Kleinplastik nur noch wenige Liebhaber fanden. Der einzige Modelleur, der damals in Fürstenberg für feinere Arbeiten dieser Art in Frage kam, war *Schubert*, der noch 1790 zwei Gruppen, nämlich einen auf einem Löwen reitenden Kupido (357) und einen neben einem Hunde sitzenden Kupido (358), formte und von dem vermutlich auch die wenigen, später noch in den Formenverzeichnissen genannten, aber ganz unsicher überlieferten Figurenmodelle herrührten, darunter auch ein „Amor mit dem Bogen“, die Kopie einer bekannten antiken Figur im Kapitolinischen Museum, welche noch in mehreren Exemplaren, die meines Wissens alle in Biskuit ausgeführt sind, erhalten ist.



Abb. 149. **Vase (Mod. A. G.).**
Braunschweig, Privatbesitz.

Es ist ja bekannt, wie mit der wachsenden Begeisterung für die Antike auch das farblose Biskuit mehr und mehr in Aufnahme kam, da man in ihm ein dem Marmor naheverwandtes Material zu besitzen glaubte, das den künstlerischen Idealen jener Zeit in mehr als einer Hinsicht zu entsprechen schien. Das Biskuit beherrscht daher von nun an die gesamte Porzellanplastik, die jetzt nicht nur äußerlich der antiken Plastik ähnlich, sondern zugleich auch mit antikem Geiste erfüllt wird, indem ihre Gegenstände entweder antik empfunden oder, häufiger noch, direkt nach griechischen oder römischen Werken kopiert sind. Das gilt von jenem Amor mit dem Bogen, und das dürfte auch von jenen Biskuitstatuetten Pan, Amor und Psyche, sowie Bacchant und Bacchantin gelten, die in den Akten unter den Erzeugnissen des Jahres 1807 angeführt werden.

Auch der Büstenfabrikation kam das Biskuitporzellan, zumal nach seiner Verbesserung durch *Gerverot*, sehr zustatten. Man hätte daher erwarten sollen, daß gerade dieser Zweig der künstlerischen Fabrikation jetzt von neuem aufblühen würde, um so mehr, als *Gerverot* selbst die Biskuitbüsten stets als einen „article très favorable pour une manufacture" bezeichnet und wiederholt empfohlen hatte, mehr Reklame dafür zu machen und, wenn möglich, lebensgroße Büsten



Abb. 150. **Blumenvasen.**
Herzogl. Museum.

in diesem Material auszuführen. Indessen scheint es, als ob nur selten Aufträge auf Werke dieser Art erteilt und daher im ganzen auch nur wenige neue Modelle damals entstanden seien [1]).

[1]) Für den Wert der Fürstenberger Büsten überhaupt spricht u. a. auch der Umstand, daß bei der Plünderung des Herzogl. Museums während der französischen Okkupation (1807) über 100 solcher Büsten und Büstchen aus früherer Zeit weggenommen wurden, von denen freilich der größte Teil später wieder zurückkam. — Mit der Liebhaberei für Büsten erlosch auch die für die Bildnismedaillons, obwohl auch jetzt noch vereinzelt solche angefertigt zu sein scheinen, wie z. B. 1799 das von Nelson.

Zu ihnen gehören außer einigen Büsten in Lebensgröße, darunter die des Physiologen Blumenbach, und der in zwei, voneinander etwas abweichenden Wiederholungen erhaltenen trefflichen Büste der Königin Elisabeth Christine, der Gemahlin Friedrich des Großen, aus ihren letzten Lebensjahren († 1797), vor allem die Büsten König Friedrich Wilhelms III. und der Königin Luise, ferner Kaiser Alexanders I. von Rußland und seiner Gemahlin, sowie endlich des damaligen Prinzen, späteren Herzogs Friedrich Wilhelm von Braunschweig und seiner Gemahlin Wilhelmine Marie Elisabeth[1]) (Abb. 151). Diese letzgenannten Büsten, von denen das erste und vermutlich auch das zweite Paar im Juli 1798,



Abb. 151. **Herzog Friedrich Wilhelm von Braunschweig und Gemahlin.**
Herzogl. Museum.

das dritte aber wahrscheinlich 1802 modelliert wurde, stehen auf einem niedrigen, kannelierten Sockel, der, mit den Büsten zusammengeformt, seit etwa 1790 in Fürstenberg üblich wird. Als ihren Modelleur werden wir ebenfalls wieder *Schubert* anzunehmen haben, der ja bis zu seinem 1804 erfolgten Tode in dieser Eigenschaft an der Fabrik tätig war. Aus dem gleichen Grunde wird man ihm auch jene beiden Büsten Buonapartes zuweisen müssen, die der Bergrat Volkmar in seinem Bericht vom 28. Februar 1801 erwähnt, wobei er deren schöne Masse besonders hervorhebt. Vermutlich sind dieselben mit den beiden, jetzt im Herzogl. Museum befindlichen Büsten identisch, die Buonaparte als General bzw. als ersten Konsul darstellen (Abb. 152) und aus einer Biskuitmasse hergestellt sind, die nach ihrem

[1]) Die im Herzogl. Museum vorhandenen Exemplare dieser Büsten tragen die Formennummern Nr. 2 bzw. 3 und die Buchstaben J bzw. G bzw. W (Former *Jürgens*, *Greve*, *Wille*).

Aussehen von der sonst in Fürstenberg gebräuchlichen nicht unerheblich abweicht. Während sie nämlich das eine Mal einen marmor- oder alabasterähnlichen Charakter trägt, zeigt sie das andere Mal einen eigenartig fettigen Glanz und eine schwache Durchsichtigkeit; in beiden Fällen aber ist die Masse, wie auch bei einigen der vorgenannten Büsten, wesentlich reiner und feiner als sonst, so daß wir in diesen und ähnlichen Werken wohl ein greifbares Ergebnis von *Gerverots* sorgsamen Bemühungen um Verbesserung der Biskuitmasse vor uns haben werden.

Während also alle diese Arbeiten mit größter Wahrscheinlichkeit noch auf Rechnung *Schuberts* zu setzen sind, rühren die Büsten Napoleons sowie die von

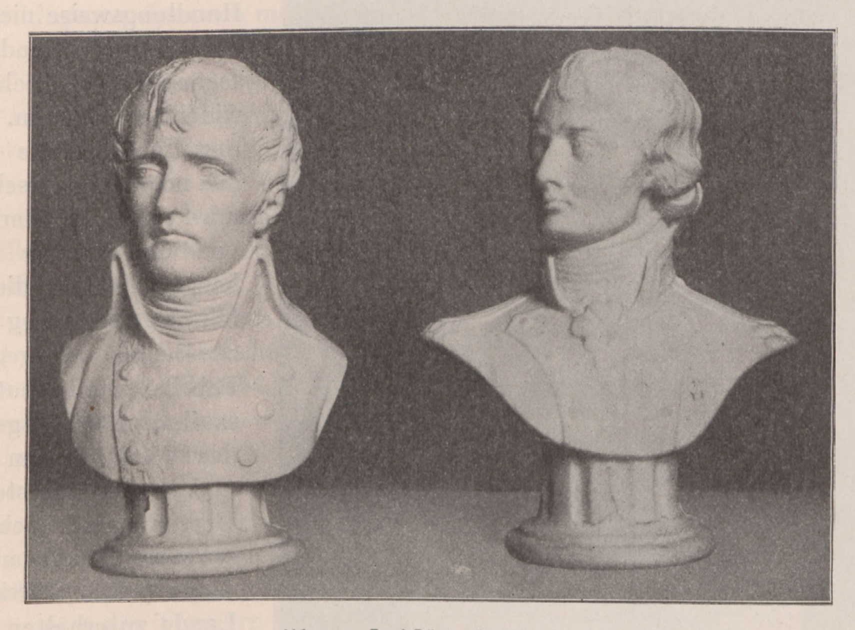


Abb. 152. **Zwei Büsten Buonapartes.**
Herzogl. Museum.

Jérôme und seiner Gemahlin, die erst nach *Schuberts* Tode während der westfälischen Periode entstanden sein können, von anderer Hand her.

Es gehört nicht zu *Gerverots* geringsten Verdiensten, daß er es verstanden hat, die Fabrik während der schweren Zeit der französischen Fremdherrschaft, durch die ja bekanntlich das Herzogtum Braunschweig dem neugebildeten Königreich Westfalen einverleibt wurde, mit Klugheit und Geschicklichkeit durch alle Fährnisse hindurch zu führen. Wenn er sich dabei von dem naheliegenden Gedanken leiten ließ, das Interesse König Jérômes und der Günstlinge seines Hofes für die Fabrik zu erwecken und durch Überreichung des Schönsten, was Fürstenberg damals zu leisten vermochte, beständig wach zu erhalten, so mag man dieses

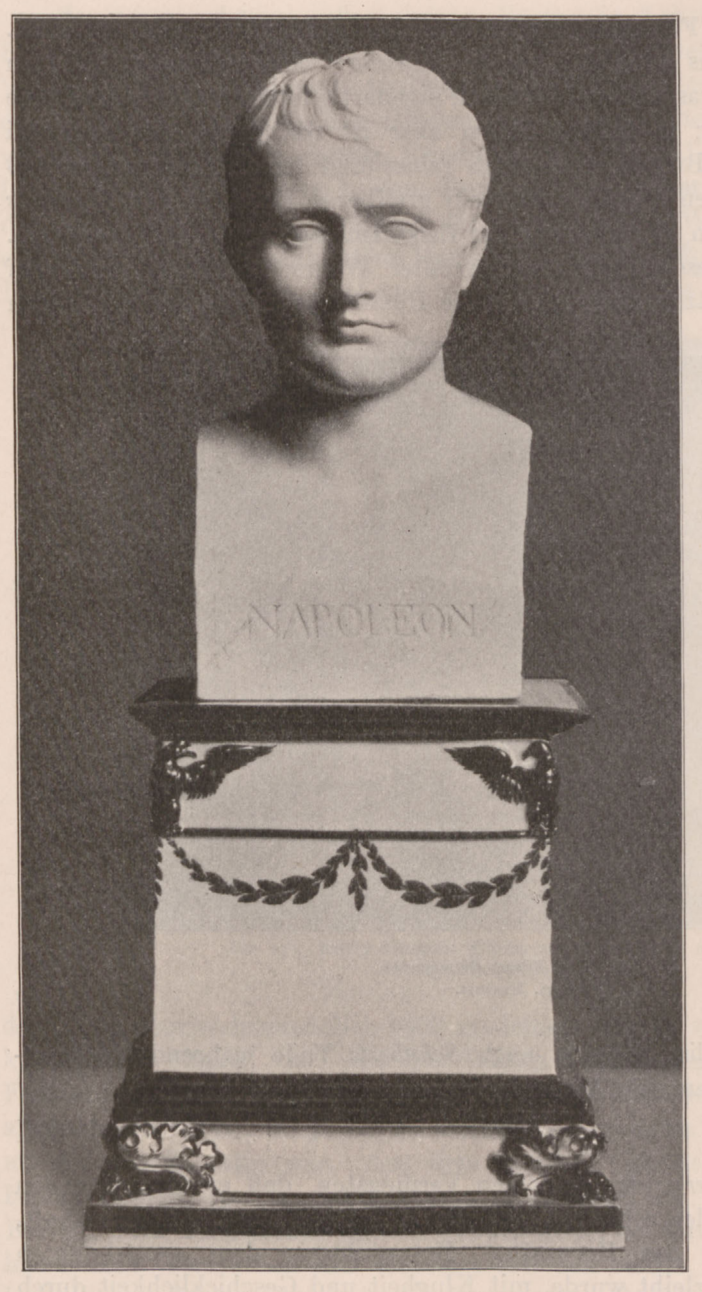


Abb. 153. **Büste Napoleons.**
Herzogl. Museum.

Verfahren, vom Standpunkt des Patrioten besehen, vielleicht mißbilligen oder gar verurteilen; wer aber tiefer in die damalige Lage der Verhältnisse eindringt und sie mit unparteiischen Blicken betrachtet, wird *Gerverots* Handlungsweise nicht nur entschuldigen, sondern ihr sogar völlige Gerechtigkeit widerfahren lassen. Denn nur durch solche Mittel, die notwendig erschienen, um einer Wiederholung von Gewaltakten vorzubeugen, wie sie die westfälische Regierung gleich zu Beginn sich gegen die Fabrik erlaubt hatte, ist es ihm möglich gewesen, das Werk, dessen Glück und Wohl ihm stets am Herzen lagen, auch in der schweren Zeit jener sieben Jahre (1807 bis 1813) dem Lande zu erhalten. Ja es gelang ihm sogar, was er bis dahin vergebens durchzusetzen versucht hatte, nämlich durch eine Reihe nützlicher Maßregeln, über die uns Stegmann S. 136 das Nähere mitteilt, nicht nur die Fabrik selbst nach außen wie innen ganz bedeutend zu heben, sondern auch die soziale Lage ihrer Fabrikanten in wirksamer Weise zu verbessern, so daß man die Zeit der Verwaltung *Gerverots*, die man nicht mit Unrecht der Sorgenthalschen Epoche der Wiener Manufaktur

vergleichen kann, auch in dieser zweiten, der sog. westfälischen, Periode mit gutem Grund als eine Art Nachblüte wird bezeichnen dürfen.

Damals also entstanden auch die ebenerwähnten Büsten Napoleons sowie Jérômes und seiner Gemahlin. Die Hermenbüste des Kaisers in antik-römischer Auffassung, etwas streng und monumental gehalten, im Stil etwa, wie er Chaudet eigen, steht auf einem mit fliegenden Adlern und Girlanden verzierten und von vier Löwentatzen getragenen Empiresockel[1]) (Abb. 153). Einen völlig anderen Charakter zeigen hingegen die noch mehrfach erhaltenen Büsten des westfälischen Königspaares, die, auf runden, antikisierenden Sockeln stehend, beide in der Zeittracht, und zwar den König in Uniform mit Ordensband, darstellen und in ihrer individuellen Behandlung und feinen Ausführung gegenständlich wie künstlerisch gleich beachtenswert erscheinen (Abb. 154.)

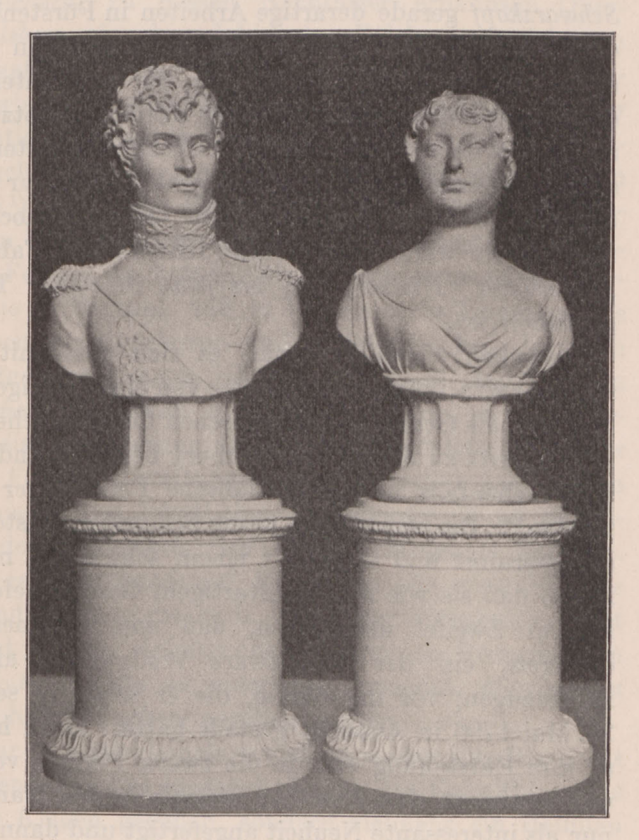


Abb. 154. **Büsten Jérômes und seiner Gemahlin.**
Herzogl. Museum.

Leider können wir weder von diesen Büsten noch von jener in ihrer Art nicht minder schönen und charaktervollen Napoleonsbüste den Modelleur mit Sicherheit feststellen. Zwar gibt es unter den Formern und Modelleuren einige, wie z. B. die beiden *Greve* und *Wille*, deren Namen ausdrücklich im Zusammenhang mit solchen Arbeiten genannt werden; indessen scheint es doch, als ob diese wohl nur als Former, aber kaum als Modelleure neuer Figuren- und Büstenmodelle ernstlich in Frage kommen könnten. Dagegen wäre es nicht unwahrscheinlich, daß der im Jahre 1805 durch Herzog Karl Wilhelm Ferdinand aus Berlin an die Braunschweiger Porzellanniederlage berufene und dann während der westfälischen Regierung (1811) nach Fürstenberg versetzte Modelleur Karl Heinrich *Schwarzkopf* jene Büsten gefertigt

[1]) Ähnlich nach Stil und Auffassung sind die im Braunschweiger Privatbesitz befindlichen Büsten Jérômes und seiner Gemahlin Katharina von Württemberg, deren Modelle von der Hand des Kasseler Bildhauers Joh. Chr. Ruhl, eines Schülers von Samuel Nahl, herrühren.

hätte[1]). Denn als derselbe, der später aus dem herzoglichen Dienst geschieden und wieder nach Berlin zurückgegangen war, im Jahre 1823 sich von neuem um eine Anstellung als Modelleur bewarb, jedoch abschlägig beschieden wurde, hieß es hierbei u. a., die Figuren und Büsten in Biskuit, wie er sie mache, seien nicht mehr beliebt, außerdem aber auch nicht mehr so gut, wie die seinerzeit von *Schubert* gefertigten. Wenn also auch hieraus einerseits hervorgeht, daß *Schwarzkopf* gerade derartige Arbeiten in Fürstenberg gemacht haben muß, könnte doch anderseits der leise Tadel, der hier gegen sie ausgesprochen wird, Zweifel erwecken, ob man Arbeiten wie die erwähnten drei schönen Büsten wirklich diesem Modelleur wird zuweisen dürfen. Trotzdem wird man bis auf weiteres an im als deren vermutlichen Urheber festhalten müssen, da er, wie auch aus seiner Berliner Tätigkeit hervorgeht[2]), offenbar kein unbegabter Künstler war, der einzige aber, der außer ihm vielleicht noch in Betracht kommen könnte, nämlich ein während der Jahre 1810/13 im „Fabrikanten-Schuldbuch" erwähnter „Poussierer" *Fischer*, uns bis jetzt in seiner Tätigkeit noch völlig unbekannt geblieben ist.

Ähnlich wie hier verhält es sich auch mit der Urheberschaft einer Anzahl schwarzer Büstchen, die — von einer einzigen Ausnahme, einem dem Herzogl. Museum als Geschenk überwiesenen Cäsarbüstchen, abgesehen — sich sämtlich in Privatbesitz zu Kassel und Marburg befinden und schon von Stegmann mit vollem Recht ebenfalls in die westfälische Periode der Fürstenberger Fabrik verwiesen werden[3]). Die bisher noch wenig bekannten Büstchen bestehen aus einer Tonmasse, die gebrannt und dann mit einem schwarzen, mattglänzenden Überzug versehen ist, so daß sie wie aus basaltartigem Gestein gefertigt erscheinen. Es kann daher keinem Zweifel unterliegen, daß wir in ihnen Proben von jenen Versuchen *Gerverots*, ein der Basaltware Wedgwoods ähnliches schwarzes Porzellan (!) zu erzeugen, vor uns haben, die er schon in seinem ausführlichen Bericht vom 29. Mai 1796 in Aussicht gestellt hatte. Doch hat Stegmann gewiß recht, wenn er ihre Entstehung erst in die zweite Periode von *Gerverots* Wirksamkeit versetzt und annimmt, daß dieselben niemals in den Handel gebracht, sondern vermutlich nur als interessante Neuheit angefertigt und dann, worauf auch die in den Familien ihrer Besitzer umlaufende Überlieferung hinweist, als Geschenke nach Kassel an den dortigen Hof und dessen Günstlinge gekommen seien. Freilich sind diese Büstchen nur unvollkommene Nachahmungen jener Wedgwoodschen Originale, da sie ihnen nur äußerlich gleichen; wer aber ihr Schöpfer gewesen, ob *Wille* oder *Schwarzkopf* oder ein anderer Modelleur, muß dahingestellt bleiben[4]).

---

[1]) *Schwarzkopf* starb, 83 Jahre alt, am 1. Dezember 1846, nachdem er inzwischen die Modelleurkunst an den Nagel gehängt hatte und Gastwirt geworden war.

[2]) *Schwarzkopf* wird auch erwähnt in Brünings Handbuch über das Porzellan S. 151.

[3]) Vgl. Braunschweig. Anzeigen vom 8. Juli 1893.

[4]) Das Herzogl. Museum besitzt auch zwei ovale Flachreliefs mit der Tötung der Niobiden und dem Titanensturz, die aus einer durch und durch schwarz gefärbten Basaltmasse hergestellt

Während so die Plastik Fürstenbergs den letzten Kampf um ihre Existenz kämpft und verzweifelte Anstrengungen macht, sich die Gunst des Publikums von neuem zu erringen, schreitet die Malerei, dem Geschmack der Zeit sich anpassend, in ruhiger Entwicklung und zielbewußtem Streben vorwärts.

Die Oberaufsicht über die Braunschweiger Buntmalerei und die Farbenbereitung lag zu jener Zeit in den Händen des im August 1787, nach dem Abgang des Kommissionsrates *Reichard*, zu dessen Nachfolger ernannten Oberkommissars Anton Carl *Rammelsberg*, der bis dahin den Zeichenunterricht am Kollegium Carolinum geleitet hatte. Neben und unter ihm war bei der Zubereitung und Lieferung der Farben, einschließlich des Goldes, als Laborant der Porzellanmaler *Reuper junior* tätig, der später in dieser Stellung durch den pensionierten Maler *Hartmann* abgelöst wurde. Als sich aber inzwischen dessen Unfähigkeit herausgestellt hatte [1]), erbot sich *Rammelsberg*, der zunächst vorzugsweise mit chemischen Versuchen beschäftigt gewesen, gegen eine bestimmte Entschädigung auch die fehlenden Farben zu liefern. Man nahm zwar seinen Vorschlag an, knüpfte aber daran die Bedingung, daß er binnen sechs Monaten eine Abhandlung über seine Farbenbereitung verfassen und abliefern solle. Indessen zog sich die Erfüllung dieser Bedingung noch jahrelang hin, so daß erst im Januar 1816, nachdem *Rammelsberg* wiederholt in schärfster Weise an sein Versprechen erinnert worden war, die Auslieferung dieser Schrift erfolgte, die unter dem Titel „Gold-, Silber- und Farbenzubereitungen zur Porzellanmalerei von A. C. Rammelsberg, Ober-Commissair der Fürstlichen Porzellanfabrik zu Braunschweig 1815“ sich heute in der Bibliothek des Herzogl. Museums befindet. *Rammelsberg* hat in diesem starken Quartband auf 130 Seiten alle seine Rezepte zur Bereitung der Flußmittel und Farben, die er in 28jähriger Tätigkeit erprobt hatte, sorgfältig beschrieben und in den einleitenden allgemeinen Bemerkungen chemisch-technischer Art auch jene Punkte zu widerlegen versucht, die *Gerverot* Anlaß zu seinem Tadel bezüglich der Farben gegeben hatten.

Wie bisher fast stets, so war es auch damals vor allem wieder das Blau, das *Gerverots* Tadel hervorrief; indessen scheint es zunächst weniger das Kobaltblau, das früher den häufigsten Grund zu Klagen gegeben, sondern vielmehr ein Hellblau gewesen zu sein, das mit Vorliebe als Fondfarbe diente, als solche aber noch nicht genügte, obwohl *Kind*, den *Gerverot* übrigens sehr schätzte, für seine Erfindung diesen blauen Grund „schöner und gleichmässiger hervorzubringen“, eine Pension

und im alten Inventar D No. 382/3 als Arbeiten Wedgwoods bezeichnet sind. An dieser Bezeichnung wird wohl zunächst auch weiter festzuhalten sein, obwohl sie eine Zeitlang ebenfalls für Fürstenberger Nachbildungen gegolten haben, da die Vermutung nahe lag, daß das Niobidenrelief über dem gleichen Elfenbeinrelief des Herzogl. Museums abgeformt sein könnte. Indessen spricht außer der Masse auch der Umstand sehr zugunsten Wedgwoods, daß das zweite Relief als sichere Arbeit des letzteren auch sonst nachgewiesen ist (vgl. Meteyard, W. and his works 1873 pl. XII, 2) und daß auch noch andere, zu derselben Folge gehörige Reliefs von ihm herrühren.

[1]) So zeigten z. B. 1798 elf Maler an, daß H. seit sieben Monaten nur wenige, teilweise ganz unvollkommene Farben geliefert habe.

von 40 Talern erhalten hatte. In der Tat zeigen ja auch die aus jener Zeit noch erhaltenen, in diesem Hellblau grundierten Porzellane, die fast alle das K, die Marke *Kinds*, tragen und also noch vor 1798, dem Todesjahr dieses Malers, entstanden sind, einen mehr oder weniger ungleichmäßigen, d. h. wie gesprenkelt und getupft aussehenden Grund. Rein und tadellos erscheinen dagegen die königsblauen Ränder und die übrigen, in Verbindung mit jener Grundfarbe, in Blau ausgeführten Dekorationen, während anderseits die schablonenhafte Kobaltmalerei, die vorläufig, d. h. bis gegen 1815, noch immer die gängigste Ware lieferte, in der bisherigen Weise[1]) durch die Blaumaler *Haarmann*, *Geisler*, *Wegner* und *Mertin*, von denen *Wegner* als der geschickteste galt, schlecht und recht weiter geübt wurde.

Im Gegensatz zu der stets mehr oder weniger handwerksmäßigen Art, in der die Blaumalerei in Fürstenberg betrieben wurde, zeigte die Buntmalerei zu Braunschweig um dieselbe Zeit ein ungleich erfreulicheres Bild. Um zunächst wieder auf das Künstlerpersonal und dessen Verhältnisse etwas näher einzugehen, so waren etwa zu dem Zeitpunkt, da *Gerverot* die Leitung der Fabrik übernahm, bei der Buntmalerei nach Ausweis der Akten die folgenden 22 Maler beschäftigt: *Eiche*, *Hinze senior*, *Beuchel*, *Hartwig senior*, *Räuper senior*, *Roloff*, *Jungesbluth*, *Wagner*, *Mieze*, *Hartmann*, *Mertin*, *Jürgens*, *Braun junior*, *Hinze junior*, *Hartwig junior*, *Siebrecht*, *Gercke*, *Paland*, *Laporte*, *Käseberg*, *Räuper junior* und *Brüning*[2]). Die meisten unter ihnen konnten bereits auf eine langjährige Tätigkeit im Dienste der Fabrik zurückblicken; ja mehrere hatten sogar schon in Fürstenberg als Buntmaler gearbeitet und sahen nunmehr neben sich wieder ihre Söhne und Enkel im gleichen Berufe tätig. Nachdem aber der Tod nach und nach manche von diesen älteren Malern, wie *Eiche*, *Jungesbluth*, *Räuper senior* und *Hartwig senior*, später auch noch die beiden *Hinze* hinweggerafft hatte und andere freiwillig die Arbeit niedergelegt hatten, sehen wir gegen 1815, d. h. kurz nach dem Zeitpunkt, da *Gerverot* die Oberleitung der Fabrik abgeben mußte, nur noch die Maler *Roloff*, *Mertin*, *Hartwig junior*, *Siebrecht*, *Käseberg*, *Jürgens*, *Wagner*, *Mieze*, *Gercke*, *Brüning* und *Becker* in Braunschweig an der Fürstlichen Buntmalerei beschäftigt.

Es ist wohl ohne weiteres klar, daß wir es nicht bei allen diesen Malern mit wirklichen Künstlern zu tun haben, die gewohnt sind, neue und originelle Ideen in selbständiger Weise und vollendeter Form zur Darstellung zu bringen. Einige waren ja bereits im Dienste der Fabrik alt und grau geworden und schon deshalb

[1]) Neue Muster scheinen die sogenannten Band- und Neugirlanden-Dessins gewesen zu sein, die seit 1812 erwähnt werden.

[2]) Diesem Abschnitt, soweit er sich auf die Braunschweiger Buntmalerei der Gerverotschen und nachfolgenden Periode bezieht, liegt mein im Braunschweigischen Magazin 1904 Nr. 7/8 veröffentlichter Aufsatz „Die Fürstenberger Buntmalerei zu Braunschweig im Anfange des 19. Jahrhunderts bis zu ihrer Auflösung im Jahre 1828“ zugrunde, der zum größten Teil wörtlich übernommen werden konnte.

unfähig, sich den künstlerischen Forderungen einer neuen Zeit anzupassen; anderen fehlte es von vornherein an Begabung, Ernst und Eifer; die meisten aber waren doch nur mehr oder weniger geschickte Handwerker, die die ihnen übertragenen Aufgaben je nach ihrer Fähigkeit zu lösen suchten, im allgemeinen aber Zeit ihres Lebens auf das engbegrenzte Gebiet einer mehr handwerksmäßigen als rein künstlerischen Tätigkeit beschränkt blieben.



Abb. 155. **Geschirr mit Weinranken in Braun und Gold.** Herzogl. Museum.

Zu ihnen gehörten zunächst alle diejenigen, deren Hauptaufgabe in der rein ornamentalen Verzierung der Geschirre und Gefäße bestand. Es waren die eigentlichen Ornamentmaler oder Dekorateure im engeren Sinne, die entweder die Ränder mit bestimmten Mustern, zum Teil nach eigener Erfindung, wie z. B. *Mertin* und *Roloff*, zum Teil nach fremden Vorlagen, schmückten oder gewisse Teile der Geschirre, wie z. B. Henkel, Füße, Deckelknöpfe usw. meist in Gold, daneben aber auch in anderen Farben bemalten und staffierten. Dieser, vor allem Handfertigkeit und Routine erfordernde Teil der Porzellanmalerei lag seit Beginn des 19. Jahrhunderts bis in die 20er Jahre hinein bei der Braunschweiger Buntmalerei vorwiegend in den Händen der Maler *Roloff*, *Siebrecht*, *Hartwig senior*, *Mertin*, *Mieze* und *Jürgens*. Sie waren es, die, unterstützt von mehreren jüngeren Kollegen, die Ränder und Kanten der Geschirre und Vasen mit jenen zum Teil so geschmackvollen und künstlerisch fein empfundenen Mustern versahen, die selbst da, wo sie als einziger Schmuck auftreten, durch ihre stilvolle Behandlung und sinngemäße Verwendung das Auge entzücken und uns vor dem Können dieser einfachen Ornamentisten eine gewisse Bewunderung abzunötigen wohl imstande sind. Die Fürstenberger Porzellane jener Zeit mit Eichenlaub-, Weinlaub- und Efeuranken (Abb. 155, 156) in den verschiedenen Nuancen von Braun oder Grün, Silber oder Gold, ferner mit Rosengirlanden oder Ranken, die sich um eine Perlenkette schlingen usw. an den Rändern, sodann die mit goldener Kettenperlschnur oder Zahnkante, mit Randverzierungen à la grecque und ähnlichen klassizistischen



Abb. 156. **Teebüchse mit grünen Eichenranken.** Herzogl. Museum.

Motiven des Empirestils sind ja allgemein bekannt und so verbreitet, daß es überflüssig erscheint, hier noch näher darauf einzugehen. Mit Unrecht hat man diese bescheidenen Verzierungsweisen bisher so gering geachtet gegenüber der oft so prunkhaft und selbstbewußt auftretenden Landschafts- und Figurenmalerei; und wenn wir nach dem wirklichen Grund dieser Geringschätzung forschen, kann es meines Erachtens nicht die Malerei als solche sein, die ja den Stil und den Geschmack jener Zeit in vollkommenster Weise widerspiegelt, sondern nur der Umstand, daß alle jene Motive schon von Haus aus eine gewisse Armut der Erfindung in sich trugen und deshalb bei ihrer steten Wiederholung schließlich langweilig und ermüdend wirken mußten. Das fühlte man damals genau schon ebenso wie heute und war deshalb auf alle Weise bemüht, in diese Einförmigkeit der Dekorationsmotive mehr Abwechselung und Mannigfaltigkeit zu bringen.



Abb. 157. **Tasse mit Reliefdekor, von Hinze bemalt um 1805.**
Herzogl. Museum.

Durch eine Verfügung vom 9. August 1819 sollten daher die Maler der Buntmalerei angehalten werden, die verschiedenen neuen Dekorationsweisen, wie sie sich an den eingeführten französischen und anderen auswärtigen Porzellanen fänden, zu studieren und nachzuahmen; ebenso sollten die neuen Dessins und Formen, wo man sie sähe, abgezeichnet, nötigenfalls aber auch neue selbständig erfunden werden. Diese in ähnlicher Form schon früher einmal erlassene Verfügung enthielt freilich nichts Neues, da die Benutzung und Nachahmung von Modellen und Dekorationsweisen fremder Fabriken in Fürstenberg eine, wie wir bereits öfter sahen, längst bekannte und früh geübte Praxis war. Während sie aber anfänglich noch mehr oder minder geheim betrieben wurde, erhielt sie jetzt im 19. Jahrhundert, wo fremde, besonders französische Porzellane trotz ihrer Besteuerung von allen Seiten immer mehr eingeführt wurden und dadurch zur Nachahmung geradezu herausforderten, eine, sozusagen, amtliche Genehmigung. Auf ein solches französisches Vorbild, nämlich auf ein, dem sog. Juwelenporzellan von Sèvres (porcelaine à émaux) eigentümliches Dekorationsmotiv, deutet u. a. auch ein vom Maler *Siebrecht* in den Jahren 1812/13 wiederholt und später (1816) auch von *Jürgens* einmal benutztes Muster hin, bei dem Emailperlen, Blumenzweige aus farbigen Schmelzflüssen und fein ziseliertem Reliefgold u. a. m. zur Verzierung der Kanten und Medaillons Verwendung fanden, wie wir dies z. B. an einer, vom Maler *Hinze* um 1805 verzierten Tasse im Herzogl. Museum[1]) noch sehen können (Abb. 157).

[1]) Gemeint ist wohl der jüngere Maler dieses Namens. Die in Rotbraun am Boden aufgeschriebene Bezeichnung lautet: „Hinze peint"; dazu die Dessinnummer 77. In dieser und

Auch die in der Empireperiode immer mehr auftretende Vorliebe für schwere Vergoldung bestimmter Gefäßteile und reiche Golddekoration, die einzelne Maler wie *Mieze*, *Becker* und *Gerke* mit besonderer Virtuosität übten, ferner wieder die noch gleich zu erwähnende Fondmalerei, sowie auch das Aufkommen neuer Farben, wie z. B. des als Unterglasurfarbe dienenden Chromgrüns, mit dem *Rammelsberg* schon seit 1811 Versuche angestellt hatte: Alles dieses dürfte auf eine gewisse Beeinflussung gerade durch französische Vorbilder hinweisen.

Wie schon die ebengenannten drei Maler, so hatte auch von den übrigen fast jeder seine Besonderheit, d. h. irgendein Muster oder irgendeine Verzierungsart, die von ihm entweder ausschließlich oder mit starker Vorliebe verwendet wurde. So kam z. B. für die Schriftmalerei, die Sprüche, Devisen, Namen usw. auf Tassen und Vasen, meist in Verbindung mit Golddekorationen, in diesem Zeitraum wohl allein nur der schon erwähnte *Becker* in Betracht [1]), während die „Fondmalerei“ damals an erster Stelle *Jürgens* vertrat, einer der älteren Maler an der Buntmalerei, der nach fünfzigjähriger Tätigkeit 1821 mit Pension entlassen wurde. Seine Hauptaufgabe war es, die Geschirre in der bisher geübten Weise ganz oder teilweise mit einer bestimmten, jetzt aber oft matten Grundfarbe zu überziehen, auf der dann von ihm oder anderen (*Becker*, *Siebrecht*) die weiteren Verzierungen in Gold aufgemalt wurden. Diese Goldmalerei, soweit sie auf mattschwarzem, mattrotem oder mattblauem Grunde ausgeführt wurde, scheint bereits am Schlusse des 18. Jahrhunderts aufgekommen, seit 1815 aber wieder im Abnehmen begriffen gewesen und um 1820 nur noch vereinzelt ausgeübt zu sein; auch von ihr, besonders den Goldverzierungen auf mattschwarzem Grunde, zu dem vermutlich ebenfalls wieder Wedgwoods Basaltware die Anregung gegeben hat, sind noch heute mannigfache Beispiele vorhanden, die zum größten Teil auf diesen Maler *Jürgens* zurückgehen

der folgenden Periode findet man nämlich am Boden der Geschirre, vor allem der Tassen, zuweilen neben der Fabrikmarke F noch irgendeinen, stets in einer anderen Farbe, wie z. B. in Braun, Gold usw. aufgemalten Buchstaben in Verbindung mit einer beliebigen Ziffer. Es sind dies die sogenannten „Dessins“ der einzelnen Maler, wobei der Buchstabe den Namen des Malers, den wir als den Erfinder des betreffenden Dessins zu betrachten haben, zu bezeichnen pflegt. So finden sich z. B. K für *Käseberg*, Br für *Brüning*, S für *Siebrecht*, R für *Roloff* usw. Leider scheint diese Dessinbezeichnung weder Vorschrift noch allgemeine Regel gewesen zu sein, da sie sich bisher nur auf einer kleinen Zahl Fürstenberger Erzeugnisse hat nachweisen lassen; dazu kommt als ein weiterer Übelstand, der ihre bedingungslose Verwertung zur Zuweisung bestimmter Arbeiten an einen bestimmten Künstler hindert, die Tatsache, daß die verschiedenen Dessins nicht ausschließlich nur von ihrem jedesmaligen Erfinder, sondern auch von seinen Kollegen ohne Unterschied für ihre Arbeiten benutzt zu werden pflegten. Sobald daher nicht noch andere Kennzeichen hinzukommen, gibt uns die bloße Dessinbezeichnung an Fürstenberger Geschirren nicht immer ohne weiteres auch die Gewähr, daß diese von dem betreffenden Künstler wirklich gemalt sind. In der Regel jedoch wird man dies, soweit ich an einer Reihe von Beispielen habe verfolgen können, wohl annehmen dürfen.

[1]) Nachdem B. lange bei der Fabrik beschäftigt gewesen, 1822 aber wegen Diebstahlsverdachts entlassen war und dann in den folgenden Jahren auf eigene Rechnung Porzellanmalerei betrieben hatte, wurde er nach wiederholten Bittgesuchen 1827 als „Dekorations- und Schriftenmaler“ wieder angenommen.

dürften (Abb. 158). Er war es auch, der, zusammen mit dem Maler *Gercke*, die Mehrzahl jener mit Silberdekor versehenen Porzellane fertigte, hierbei aber in völliger Verkennung des Materials und der seiner Kunst gezogenen Grenzen schließlich auf den Abweg geriet, das Porzellan vollständig zu versilbern, so daß der Laie, dadurch getäuscht, Geräte und Gefäße aus wirklichem Silber vor sich zu sehen glaubte. Solche Stilwidrigkeiten in der Dekoration des Porzellans hat es indessen fast zu jeder Zeit und überall — man denke nur an die kupferlüstrierten und versilberten Steingutwaren Wedgwoods aus der Zeit um 1830 — gegeben, so daß wir keinen Grund haben, jenen Fürstenberger Malern hieraus einen besonderen Vorwurf zu machen. Vielmehr wird man behaupten können, daß die rein dekorative Malerei, wie sie uns in den Leistungen der ebengenannten Porzellanmaler entgegentritt,



Abb. 158. **Geschirr mit Goldmalerei auf mattschwarzem Grunde.**
Herzogl. Museum.

sich vollständig messen kann mit dem, was zu derselben Zeit die Landschafts-, Figuren- und Blumenmalerei geleistet haben.

Unter den damaligen Fürstenberger Landschafts- und Figurenmalern, von deren Kunst wir auf Grund mannigfacher Bemerkungen in den Akten sowie zahlreicher noch erhaltener Arbeiten weit besser unterrichtet sind als dies bisher der Fall gewesen war, kann überhaupt nur einer Anspruch auf besondere Beachtung erheben, nämlich *Heinrich Christian Brüning*.

Brüning war am 24. November 1779 zu Braunschweig geboren und bereits seit 1797 an der Braunschweiger Buntmalerei, und zwar zunächst als Landschaftsmaler, beschäftigt worden. Wie aber fast alle Fürstenberger Maler nicht auf ein Gebiet beschränkt, sondern gewöhnlich außer ihrem besonderen auch noch in diesem und jenem anderen Zweige der Malerei tätig waren, so hat auch *Brüning*, wie es scheint, schon frühe neben der Landschafts- auch die Figurenmalerei mit Erfolg ausgeübt.

Denn klarer als alles andere spricht der Umstand für seine Begabung auch auf diesem Gebiet, daß er während der westfälischen Zeit u. a. an einem Tafelservice zu arbeiten hatte, das als Geschenk Jérômes an seinen kaiserlichen Bruder bestimmt und mit Szenen aus dem Leben des ersteren geschmückt war, aus unbekannten Gründen aber — vermutlich weil seine Herrscherherrlichkeit inzwischen ihr Ende gefunden hatte — nicht mehr ganz zustande kam [1]). Während wir aber aus dieser Frühzeit des Künstlers nur wenige sichere Arbeiten noch nachzuweisen imstande sind, können wir seit 1812 mit Hilfe der Rechnungsakten der Buntmalerei seine bis 1825 entstandenen Malereien genau verfolgen.

Die erste Stelle unter ihnen nehmen diejenigen Porzellane ein, die mit bunten Prospekten bemalt sind, die ja, wie wir gesehen haben, schon frühe am Fürstenberger Porzellan begegnen. Während sie aber anfänglich nur vereinzelt vorkommen, breiten sie sich seit Ende des 18. Jahrhunderts immer weiter aus, um dann, vom Beginn des 19. Jahrhunderts an, neben jenen idealen Stimmungslandschaften als vollkommen gleichwertig zu erscheinen und schließlich, nach allmählicher Zurückdrängung dieser, um die Mitte des Jahrhunderts fast alleinherrschend zu werden. Vasen, Tassen, Pfeifenköpfe, etwas später auch Teller und andere Geschirre wurden mit solchen Prospekten oder Veduten, denen meist Zeichnungen, Stiche oder Lithographien zugrunde lagen [2]), geschmückt, wobei im Gegensatz zu der, dem Gegenstand als Schmuck sich stets unterordnenden und durchaus dekorativ gehaltenen Landschaftsmalerei der früheren Zeit, das Bild jetzt zur Hauptsache wird, indem es als selbständiges Kunstwerk, und als solches schon durch die meist goldene Umrahmung gekennzeichnet, auftritt, ja bisweilen geradezu mit dem Ölgemälde an künstlerischer Wirkung zu wetteifern sucht. Obwohl man daher von diesem Gesichtspunkt aus die gesamte Prospektmalerei als nicht gerade stilgemäß bezeichnen muß, hat sie doch, rein vom Standpunkte der Malerei betrachtet, Leistungen aufzuweisen, die zu den besten der Porzellanmalerei überhaupt gehören. Dieser sowie der weitere Umstand, daß in solchen Prospekten sehr häufig die Erinnerung an persönlich besuchte Gegenden sowie an Örtlichkeiten festgehalten werden sollte, die im Laufe der Jahrzehnte ihr Aussehen völlig verändert haben, ja z. T. wohl gar vom Erdboden verschwunden sind, verleiht dieser ganzen Gattung der Landschaftsmalerei, gerade auch da, wo sie als Schmuck von zu Geschenken oder sog. Andenken bestimmten Porzellanen auftritt, ihre Existenzberechtigung und ihre besondere Bedeutung.

Unter den Prospektenmalern der Braunschweiger Buntmalerei steht aber seit Anfang des 19. Jahrhunderts, was die Zahl seiner Arbeiten und deren künstlerischen Wert betrifft, *Brüning* unbestritten an erster Stelle. Er hat Geschirre aller Art, vor allem aber Vasen, Tassen und Pfeifenköpfe, mit den mannigfachsten Ansichten geschmückt, unter denen die aus Stadt und Land Braunschweig naturgemäß den

---

[1]) 34 Teller davon sollen 1814 noch in der Porzellanniederlage sich befunden haben.

[2]) Zeichnungen und Vorlagen dieser Art lieferte in dieser Zeit u. a. der Braunschweigische Hofkupferstecher Carl Schröder (1760 bis 1844).

breitesten Raum einnehmen. Viele, wie z. B. die im Städtischen Museum zu Braunschweig aufbewahrten Tassen mit Ansichten von Kassel und Wilhelmshöhe in einem gelblichen Eisenrot sowie eine im Privatbesitz befindliche Anbietplatte mit einer außerordentlich fein gemalten und zugleich mit dem Namen des Künstlers versehenen Ansicht des Wilhelmshöher Schlosses und seiner Umgebung, gehören sicher noch der Zeit *Gerverots* an, viele sind aber auch erst in der folgenden Periode entstanden; doch lassen sich die Arbeiten beider Zeiträume schon deshalb in unserer Betrachtung nicht streng voneinander trennen, weil sich die Tätigkeit *Brünings* sowie der meisten, während der eigentlichen Empirezeit beschäftigten Maler auch noch bis tief in die nächste Periode hinein erstreckt. Dies vorausgeschickt, hatte *Brüning* seit 1812, besonders aber in den Jahren 1821/2, eine große Anzahl braunschweigischer Ansichten, wie z. B. das Residenzschloß, den Burgplatz, das landschaftliche Haus und das Steintor [1]), sowie Ansichten von Holzminden, Blankenburg, Schloß Fürstenberg und Braunschweig, z. T. in bunten Farben, z. T. in Sepia wiederholt gemalt (Abb. 159), und im Jahre 1823 als eine seiner kostbarsten Arbeiten dieser Art ein sog. Tête à tête, wohl im Auftrage einer hochgestellten Persönlichkeit, mit Ansichten aus der Stadt Braunschweig in feinster Ausführung geschmückt. Vermutlich hing ein Teil dieser Arbeiten, bei denen er sich wohl des öftern der Zeichnungen des genannten Braunschweigischen Hofkupferstechers C. Schröder bedient haben mag, mit jenem Ankaufe von bemaltem Porzellan zusammen, den der Herzog von Clarence im November 1818 bei der Fürstenberger Niederlage gemacht hatte und der dann 1821 Anlaß zu einer Verfügung gab, wonach ein, mit Ansichten von Gegenden und sonstigen merkwürdigen Gegenständen des Herzogtums in Braun bemaltes Dessertservice angefertigt werden sollte. Als Vorlagen sollten Gemälde, Zeichnungen und Kupferstiche dienen und, soweit dieselben noch nicht vorhanden, Skizzen und Zeichnungen angefertigt werden. Es ist klar, daß ein so umfangreicher Auftrag nicht von einem einzigen Künstler ausgeführt werden konnte; indessen scheint auch hierbei *Brüning* den Hauptanteil gehabt zu



Abb. 159. **Kleiner Teller mit Ansicht des Schlosses Alt-Richmond bei Braunschweig.**
Herzogl. Museum.

[1]) Letztere Ansicht auf einem schönen, mit reichen Randverzierungen in Gold versehenen Teller im Vaterländischen Museum zu Braunschweig.

haben, obwohl außer ihm auch noch einige Lehrlinge sich an diesem Auftrage mit Probetellern beteiligt hatten.

Überhaupt wird man mit Sicherheit annehmen können, daß weitaus der größte Teil der mit solchen und ähnlichen Ansichten verzierten Geschirre, vor allem derer, die sich auf Grund ihrer Formen als noch vor 1820 entstanden nachweisen lassen, von der Hand *Brünings* herrührt, der bis zu diesem Zeitpunkt nicht nur der beste, sondern auch fast der einzige Prospektenmaler an der Buntmalerei gewesen ist.



Abb. 160. **Prunkvase, bemalt mit Ideallandschaften von Brüning.** Braunschweig, Privatbesitz.

Neben diesen Prospekten, der Hauptgruppe seiner Arbeiten, hat *Brüning* aber auch Ideal- oder, wie sie damals bei der Braunschweiger Buntmalerei genannt wurden, „allegorische“ Landschaften mit gleichem Erfolge behandelt. Man verstand hierunter jene im Charakter ihrer Zeit mit allerlei symbolischem Zubehör und sinnbildlichen Beziehungen ausgestatteten Stimmungslandschaften, wie sie schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts im engen Zusammenhang mit der damaligen Kultur und unter unmittelbarem Einfluß des wiedererwachten Naturgefühls in der Kunst Fuß gefaßt hatten. Landschaften in halbsüdlichem Charakter mit weitem Fernblick, bald klassisch-elegisch gefärbt, bald mehr idyllisch gestimmt, paradiesische Parklandschaften mit antiken Tempeln, Ruinen, Grabdenkmälern und dergl., hier und da wohl auch romantisch angehauchte Gegenden mit zackigen Felsen und rauschenden Wasserfällen und ähnliche Motive begegnen uns damals, wie überall in der Kunst, so auch in der Porzellanmalerei Fürstenbergs. Als charakteristische Proben von diesem Zweige der Brüningschen Landschaftsmalerei nenne ich u. a. fünf Stücke eines reich vergoldeten und außerordentlich fein gemalten Prunkservices, von dem sich zwei, eine Milchkanne und Zuckerdose, im Herzogl. Museum befinden (Abb. 161), sowie eine Prachtvase mit zwei geflügelten

Hermen als Henkeln und zwei im Oval gemalten großen bunten Landschaften (Abb. 160). Die duftige und weiche Behandlung von Luft und Himmel, für die lichtrosa, leicht grau schattierte Wölkchen auf zartblauem Äther charakteristisch sind, die flotte und doch sorgfältige Zeichnung des Baumschlages kennzeichnen in Verbindung mit der gewissenhaften Ausführung aller Einzelheiten hier, wie immer die Kunst *Brünings*, der von allen damals beschäftigten Malern allein als Schöpfer dieser und ähnlicher Arbeiten in Frage kommen kann.



Abb. 161. **Zwei Stücke eines Geschirres mit Ideallandschaften, bemalt von Brüning.**
Herzogl. Museum.

Doch nicht allein als Landschaftsmaler, sondern auch in der Figurenmalerei hat *Brüning*, wenigstens bis zu einem gewissen Grade, Tüchtiges geleistet, so daß man den Worten *Rammelsbergs*, der ihn 1817 als den besten Figurenmaler bezeichnet, immerhin Glauben schenken darf. Freilich ist dieses Lob nur mit einer gewissen Einschränkung zu verstehen; denn etwa 10 Jahre später heißt es von ihm, er sei lange Zeit hindurch auch als Figurenmaler verwendet worden, doch fehle ihm hierin noch vieles, besonders die richtige Zeichnung. Und in der Tat scheint gerade die Zeichnung des Künstlers schwache Seite gewesen zu sein; daneben aber auch eine etwas pedantisch-kleinliche Manier, die fast allen Figurenmalereien des Künstlers, besonders aber denen aus seiner späteren Zeit, anhaftet. Von ihnen

läßt sich nicht nur aus den Rechnungsakten, sondern auch in öffentlichem wie privatem Besitz noch heute eine größere Zahl mit zweifelloser Sicherheit nachweisen[1]).

So befindet sich u. a. in Privatbesitz zu Braunschweig eine kleine, gedeckelte Terrine nebst Unterschale, die als Geschenk zu einer Silberhochzeit im Jahre 1804 angefertigt ist (Abb. 162). Der Spiegel der Schale ist mit einem hierauf bezüglichen allegorischen Figurenbild in Sepia bemalt, der Rand aber und der Körper der Terrine mit den damals so sehr beliebten Traubenranken in Gold und Sepia verziert. Während die letzteren von der Hand irgendeines Blumen- oder Ornamentmalers herrühren, zeigt das feingemalte Bild der Unterschale deutlich alle Kennzeichen Brüningscher Kunst, zu deren frühesten Proben es also gerechnet werden darf. Gegenständlich interessanter und künstlerisch wertvoller noch ist die Malerei an einer, dem Städt. Kunstgewerbemuseum zu Köln gehörigen großen Prachtvase (Abb. 163). Auf ihrer Vorderseite befindet sich in ovalem Felde eine ebenfalls in Sepia ausgeführte allegorische Darstellung, die sich offenbar auf den, durch den Heldentod des Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand erfolgten Zusammenbruch des Herzogtums Braunschweig, zugleich aber auch auf die kurz vor seinem Tode noch von ihm geregelte Thronfolge bezieht. Wir sehen nämlich links in der Landschaft die trauernde Brunonia neben einer Aschenurne sitzen, indem sie auf das zerbrochen zu ihren Füßen liegende Braunschweigische Wappenschild hindeutet. Rechts davon aber steht Minerva, die sich voll Teilnahme zu ihr wendet und zugleich auf den im Hintergrund auftauchenden Herzog Friedrich Wilhelm, den „tutor patriae“[2]) hinweist, über dem ein Putto mit Kranz und Palmzweig schwebt. Die Malerei, die vermutlich bald nach 1806, dem Todesjahr des Herzogs Karl Wilhelm



Abb. 162. **Terrine mit Weinlaubranken und Figurenmalerei in Sepia, von Brüning. Um 1804.**
Braunschweig, Privatbesitz.

[1]) Eine ganze Anzahl authentischer Arbeiten des Künstlers befinden sich noch heute im Besitze seiner Enkelin. Diese wurden mir für meine Zwecke in liebenswürdigster Weise zur Vergüfung gestellt.

[2]) Dies die Inschrift auf der anderen Seite der Vase.

Ferdinand, entstanden ist und daher ebenfalls zu *Brünings* frühesten Arbeiten gehört, zeigt durchaus den Stil und die eigentümliche Behandlungsweise desselben,



Abb. 163. **Prunkvase mit allegorischer Darstellung, gemalt von Brüning um 1806.**
Köln, Städt. Kunstgewerbemuseum.

während die reiche, im Geschmack des Empires gehaltene Golddekoration, sowie die schon oben erwähnte Verzierung durch Emailperlen und ziselierte Vergoldung, auf die Hand des Malers *Hinze* mit Sicherheit hinweist. Stilistisch nahe ver-

wandt hiermit und zweifellos um dieselbe Zeit entstanden ist dann endlich ein reich bemalter Teller, der schon von Chaffers, Marks and Monograms on pottery and porcelain 1903 p. 520 erwähnt wird und sich jetzt im Keramischen Museum zu Sèvres befindet, wohin er 1808 als Geschenk der Fabrik gelangte (Abb. 164). Im Spiegel dieses, am Rande reich in Gold verzierten Tellers ist



Abb. 164. **Teller mit allegorischer Darstellung, gemalt von Brüning um 1806.**
Sèvres, Musée céramique.

eine sitzende Minerva dargestellt, umgeben von drei Putten, von denen der neben ihr sitzende auf die Schrift in einem Buche „Schutz des Friedens sichert dem Heldenruhme Unsterblichkeit" hinweist. Am unteren Rande des Bildes ist in ganz feinen Buchstaben der Name *Brüning* eingeritzt, so daß wir hier also ein zweites eigenhändig bezeichnetes Werk des Künstlers vor uns haben, durch das nicht nur die Zuweisung der obengenannten Arbeiten an ihn in vollem Maße bestätigt, sondern auch die Feststellung weiterer in Zukunft leicht ermöglicht werden wird.

Als fleißiger und geschickter Künstler hat sich *Brüning* endlich auch auf dem Gebiet der Bildnismalerei versucht und hierin mitunter noch Besseres geleistet, als in seinen rein historischen Darstellungen. In den Rechnungsakten begegnen uns Porträts von ihm auf Fürstenberger Porzellan zum erstenmal im Jahre 1814. Es waren Bildnisse verschiedener volkstümlicher Helden der Freiheitskriege, nämlich die von Wellington, Friedrich Wilhelm, Blücher, Schwarzenberg u. a. m., die er auf Pfeifenköpfe gemalt hatte. Jhnen folgten 1817 als Schmuck zweier Tassen die Porträts von Luther und Melanchthon in Sepia und sodann 1819 ein Bildnis der Prinzessin Charlotte von England, das er auf eine Blumenvase malte. Ob jedoch eine von diesen Arbeiten noch irgendwo vorhanden ist, habe ich nicht in Erfahrung bringen können. Dagegen sind mir einige andere Beispiele Brüningscher Bildnismalerei aus Privatbesitz bekannt, nämlich zwei Tassen, von denen die eine mit dem Bildnis Karl Wilhelm Ferdinands, einer Kopie nach Schwarz oder K. Schröder, die andere mit dem des Herzogs Wilhelm, vermutlich nach einer Trackertschen Lithographie, geschmückt ist, sowie zwei Pfeifenköpfe mit den Idealbildnissen schöner Frauen. Alle vier sind sauber und sorgfältig gemalt und, soweit die beiden Fürstenbildnisse in Betracht kommen, lebenswahr und natürlich dargestellt. Die früheste dieser Arbeiten dürfte aus äußeren wie inneren Gründen das Bildnis Karl Wilhelm Ferdinands sein, an dem die damals beliebte und leichtere Malmethode, die sog. Strichmanier, bei der die Schatten nach Art der Radierung durch neben- und übereinandergelegte dünne Striche gebildet werden, noch entschieden vorherrscht, während die schwierigere, aber schon im 18. Jahrhundert viel geübte Punktiermanier im wesentlichen nur erst im Gesicht eine schüchterne Anwendung gefunden hat. Viel stärker ist dagegen die letzte Methode bei den drei übrigen Bildnissen verwendet; doch hat *Brüning*, der erst im höheren Alter dazu übergegangen zu sein scheint, sich diese offenbar nie ganz zu eigen machen können, da er auch an den Arbeiten seiner Spätzeit immer noch mit Vorliebe sich der Strichmanier zu bedienen pflegte. Trotzdem fanden seine Arbeiten im allgemeinen stets Beifall und gewöhnlich auch, besonders unter dem auswärtigen Publikum, sehr rasch Käufer, so daß, wie wiederholt bezeugt wird, selten etwas davon auf Lager war. Auch war *Brüning* damals der einzige, der, wie seinerzeit *Weitsch*, durch seine Erfahrung und Tüchtigkeit zum künstlerischen Lehrer und Berater der jüngeren Maler berufen erschien, und wenn auch sein Vorschlag, gegen ein bestimmtes Honorar den Lehrlingen der fürstlichen Porzellanmalerei Unterricht erteilen zu wollen, abgelehnt wurde, steht doch fest, daß fast alle seine jüngeren Kollegen seiner Unterweisung viel zu verdanken gehabt haben.

Brüning war daher auch, als die Buntmalerei 1828 aufgelöst und die Porzellanmalerei freigegeben worden war, immer noch für die Braunschweiger Porzellanniederlage tätig. Allerdings mehr aus Not, da er die Aufforderung der Porzellanmaler *Ebeling*, *Wiehe* und *Eli*, mit ihnen gemeinsam eine Porzellanmalerei einzurichten, seines Alters wegen hatte ablehnen müssen. Er hat daher noch einige Jahre in der bisherigen Weise für die Fabrik weitergemalt, bis er Ende 1830 mit voller Pension

in den Ruhestand versetzt wurde. Seine künstlerische Tätigkeit als solche fand dadurch freilich noch keineswegs ihren Abschluß; denn er arbeitete auch ferner bis zu seinem am 19. Januar 1855 erfolgten Tode weiter, indem er Fürstenberger sowie häufig auch fremdes, namentlich französisches, Porzellan bemalte und dann freihändig verkaufte.

An *Brüning* reichte keiner von den gleichzeitigen übrigen Malern, weder in bezug auf Fleiß und Vielseitigkeit noch auf Geschicklichkeit, heran. Im Fache der Landschafts- und Figurenmalerei gab es überhaupt niemand, der neben ihm noch irgendwie in Betracht gekommen wäre. Zwar hatte die Porzellanmalerei noch einen zweiten Landschafts- und Figurenmaler, nämlich H. Chr. *Käseberg*; aber abgesehen davon, daß dieser bereits sehr alt und schon mehrere Jahre vor seiner Pensionierung (1821) kränklich war, hat er auch während der ganzen Dauer seiner Tätigkeit nur wenig Brauchbares und auch das nur auf einem einzigen Gebiete, nämlich in der während der Empireperiode sehr verbreiteten Sepiamalerei, geleistet, in der er, wie es heißt, wenigstens Landschaften „erträglich" zu malen verstand. Seine bunten Landschaften waren dagegen schlecht und seine Figurenmalereien ohne allen Wert. In der Tat sind es auch fast ausschließlich nur Sepiamalereien, die als Arbeiten von ihm in den Rechnungsakten angeführt werden, und unter ihnen wieder vor allem „allegorische Landschaften"; ihnen gegenüber traten seine wenigen Figuren- bezw. Buntmalereien durchaus in den Hintergrund. Wir sind daher vollauf berechtigt einen großen, wenn nicht gar den größten Teil der auf Fürstenberger Porzellan dieser Periode noch heute so zahlreich vorhandenen Sepialandschaften allegorischen Charakters, besonders dann, wenn sie sich über ein gewisses Durchschnittsmaß nicht erheben, der Hand gerade dieses Malers zuzuschreiben.

Auch das, was die beiden Künstler leisteten, die als Blumenmaler im engeren Sinne gleichzeitig beschäftigt waren, ging offenbar über eine mäßige Durchschnittskunst nicht hinaus. Beide, *Mertin* und *Mieze*, gehörten zu den ältesten und den am längsten bei der Buntmalerei tätigen Malern; denn als jener Anfang April 1821 pensioniert wurde, konnte er auf eine mehr als 50jährige Tätigkeit im Dienste der Fabrik zurückblicken, während Joh. Gottlieb *Mieze* bei seinem Tode 1819 das hohe Alter von 73 Jahren erreicht hatte. Beide haben natürlich auch, wie ihre vorher genannten Genossen, dekorative Arbeiten, wie Blumen- und Blätterranken als Randverzierungen usw. geliefert; daneben scheint aber *Mieze* mit Vorliebe Rosen, die in einer etwas süßlichen und übermäßig weichen Farbenbehandlung überhaupt in der damaligen Blumenmalerei Fürstenbergs vorherrschen, gemalt zu haben, und zwar entweder in Medaillons oder als sog. Streurosen lose über das Porzellan hingeworfen, sowie Goldranken und kleine, über die Fläche der Geschirre gestreute goldene Zweige, ein Dekor, den ich als ihm persönlich eigentümlich ansprechen möchte. Alles in allem waren aber seine Leistungen als Blumenmaler nur auf ein engbegrenztes Gebiet beschränkt, ohne daß er selbst hier Meister gewesen wäre.

Mertin dagegen zählte, wenigstens in seiner Blütezeit, stets zu den brauchbarsten Mitgliedern des gesamten Künstlerpersonals; ja er galt sogar lange für den

besten Blumenmaler, der sich mit den tüchtigsten Vertretern dieses Faches an den größeren Porzellanfabriken durchaus messen konnte. Ob er freilich dieses Lob auch später noch verdiente, dürfte angesichts der Tatsache, daß die Blumenmalerei Fürstenbergs seit Beginn des 19. Jahrhunderts viel von ihrem künstlerischen Werte eingebüßt hatte und allmählich immer mehr in jenen derben Naturalismus ausgeartet war, der in der Folge eines der Hauptkennzeichen der gesamten dekorativen Kunst werden sollte, zweifelhaft erscheinen.

Auch *Mertin* bevorzugt die Rosen, die aber jetzt nicht mehr in der lockeren Form des 18. Jahrhunderts und, wie fast immer damals, mit anderen Blumen zu einem Strauß vereinigt, sondern in runder kompakter Gestalt [1]) und in der Regel für sich allein verwendet werden, sei es als Einzelblumen, sei es in Gestalt eines Bouquets (Abb. 165) oder einer Girlande oder auch eines Kranzes. Selbst da, wo jetzt Buchstaben oder Monogramme an Tassen und anderen Geschirren vorkommen, sind sie in der Regel noch von Rosengewinden umschlungen, wie wir das u. a. an einer, wieder mit dem Malernamen *Hinze* versehenen Erinnerungstasse sehen, deren Ränder außerdem mit einem charakteristischen Empiremotiv, einer um eine Ranke sich windenden Perlenschnur, verziert sind (Abb. 166). So spielt also die Rose in der mannigfachsten Verwendung unbestritten die Hauptrolle in der Blumenmalerei Fürstenbergs während der Empirezeit; freilich verliert sie mehr und mehr ihren ursprünglich bloß schmückenden Charakter und zeigt schon damals gewisse naturalistische Neigungen, wie wir sie u. a. auch in jenen bunten Feldblumensträußen wahrnehmen, mit denen *Mertin* 1815 die Spiegel einer größeren Anzahl Teller schmückte.



Abb. 165. **Kaffeekanne, vermutlich bemalt von Mertin.**
Herzogl. Museum.

Wahrscheinlich war es auch *Mertin*, der zuerst im Fürstenberger Porzellan jenes Blaublümchenmuster heimisch machte, das dort seit Anfang des 19. Jahrhunderts zu einem der beliebtesten Dekors geworden ist. Ob und inwieweit hierbei gewisse Anregungen von auswärts, vielleicht durch die Porzellane von Nyon oder die der beiden Pariser Manufakturen in der Rue Thiroux und am Pont-aux-Choux stattgefunden haben, mag dahingestellt bleiben; jedenfalls begegnen uns diese bescheidenen und anspruchslosen blauen Blümchen, in Gestalt von Sträußen, Blüten-

[1]) In dieser Gestalt und zwar in Form eines Kranzes zieren Rosen bisweilen auch das Innere von Tassen, besonders des Modells F. 49, ein Dekor, der durch ähnliche Davenport-Erzeugnisse beeinflußt zu sein scheint.

zweigen und Streublumen, an dem Fürstenberger Porzellan jener Zeit fast ebenso häufig wie die Rosen (Abb. 167) Wo sie jedoch als Streublümchendekor verwendet werden, erscheinen sie nicht mehr, wie früher, ihrer ursprünglichen Bestimmung gemäß frei und zwanglos über die Fläche geworfen, sondern gewöhnlich regelrecht angeordnet und gleichmäßig im Raum verteilt. Und gerade hierin besteht überhaupt der wesentliche Unterschied zwischen dem Streublümchendekor der Rokokozeit und dem der Empireperiode, aus der wir einen Teller aus einem Speiseservice Jérômes als charakteristisches Beispiel dieses Dekors abbilden [1]) (Abb. 168).

So hat die Blumenmalerei zwar auch jetzt noch mancherlei Neues aufzuweisen, aber, verglichen mit ihren früheren Leistungen, hat sie doch viel an Schönheit und Eigenart eingebüßt. Das gilt auch von ihrer koloristischen Gesamthaltung. An Stelle jener hellen und heiteren Farbigkeit, wie sie den Blumenmalereien des Rokoko eigentümlich war, ist jetzt eine merkwürdig einförmige und, sozusagen, triste Farbenstimmung getreten, die sich vorwiegend in braunen und grünen Tönen äußert. So werden z. B. nicht nur Blumenmalereien jeder Art, sondern auch die Efeu-, Weinlaub-, Eichenlaub- und Beerenranken, wie schon oben bemerkt wurde, fast ausschließlich nur in diesen beiden Farben, vor allem in Braun, der Lieblingsfarbe des Empire, und seinen verschiedenen Nuancen ausgeführt. Daneben ist es fast nur noch Gold, das oft mit solchen und ähnlichen Sepiamalereien, darunter auch figürlichen, verbunden wird und dadurch deren monotonen Charakter etwas mildert, das aber häufig auch als einzige Farbe erscheint, wobei dann die meist im Stil des Empire sehr geschmackvoll entworfenen Ornamente, Blumen usw. sich mit dem Weiß des Porzellans zu einer feinen und vornehmen Wirkung vereinigen. Freilich konnte auch leicht das Gegenteil eintreten, wenn, was in der Folge immer mehr geschah, an Stelle der bis dahin üblichen maßvollen Verwendung eine Überladung mit Goldverzierungen aller Art sowie eine vollständige Vergoldung einzelner Teile trat. Von solchen Ausschreitungen hat sich indessen die Gerverotsche Periode im allgemeinen noch freigehalten, da man aus Sparsamkeitsgründen genötigt war, auf eine derartige kostbare Malerei und Vergoldung zu verzichten.

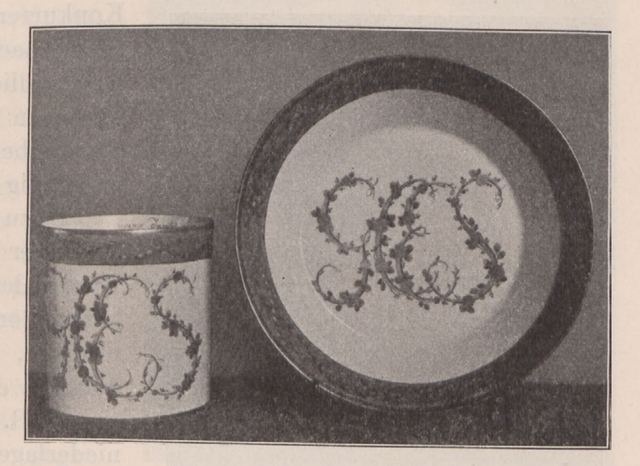


Abb. 166. **Tasse, bemalt von Hinze.**
Im Kunsthandel 1905.

---

[1]) Ein weiteres Stück aus diesem Speiseservice, eine achteckige Schüssel mit durchbrochenem Rande, befindet sich im Königl. Museum zu Kassel.

Überhaupt hat *Gerverot* trotz seiner mannigfachen Neuerungen sich doch nie auf weitausschauende und gewagte Versuche eingelassen, sondern das übernommene Gute nach Möglichkeit beizubehalten und nur da, wo es ihm zum Besten der Fabrik notwendig erschien, mit den technischen und künstlerischen Errungenschaften der neuen Zeit in Einklang zu bringen gesucht. Wenn ihm dabei nicht alles geglückt ist, wenn es ihm vor allem trotz der häufig von ihm veranstalteten Auktionen und anderer Maßregeln nicht gelingen wollte, auch den Absatz der Waren zu vermehren und Geld herbeizuschaffen, so lag die Schuld nicht an ihm, sondern an der Ungunst der damaligen Zeitverhältnisse.

Es war nicht allein die ganze Unsicherheit der politischen Lage und der infolge der Kriegsjahre allgemein gesunkene Wohlstand, sondern auch eine Reihe anderer Ursachen, wie z. B. das Entstehen vieler Konkurrenzfabriken, die zeitweilige Handelssperre nach Preußen, Hessen und Hannover hin, endlich die Einfuhr steuerfreien, französischen Porzellans, die dem Verkauf der Fürstenberger Waren damals außerordentlich nachteilig waren.

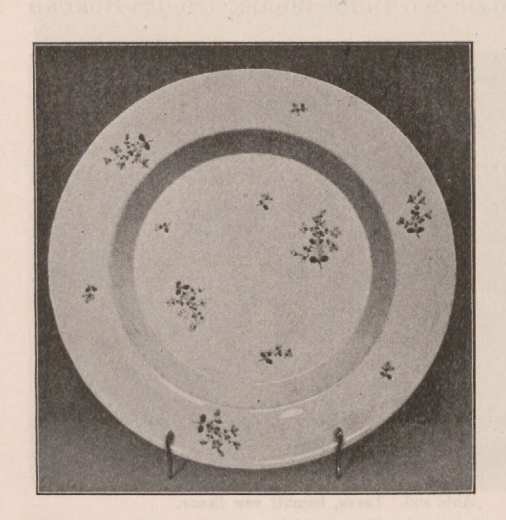


Abb. 167. **Teller mit Blaublümchendekor.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Dazu kam, daß allmählich auch andere, in keiner Beziehung zu der Fürstenberger Buntmalerei stehende Maler weißes Fürstenberger Porzellan, das sie überall aufzukaufen pflegten, auf eigene Faust bemalten und dann in den Handel brachten. So befand sich z. B. im Juli 1796 in einer Porzellanniederlage zu Pyrmont Fürstenberger Porzellan, fast alles Ausschuß, das, wie der Oberjägermeister von Sierstorpff auf Grund eigner Anschauung berichtet, aus den gewöhnlichen Artikeln bestand und „höchst elend mit den schlechtesten Farben nach unseren gewöhnlichen Dessins mit braunen Rosen, grauen Vergißmeinnicht, Kornblumen bemalt und mit ganz abscheulichen braunen antiken Köpfen jämmerlich beschmiert“ war. Als Besitzer jener Niederlage konnte bald nachher ein Maler, namens *Beck* in Kassel, ermittelt werden, der an der Volksteder Manufaktur gearbeitet, später einen Porzellanhandel angefangen und, durch Vermittlung des Faktors *Hampe*, schon seit 1795 wiederholt weißes Porzellan aus Fürstenberg bezogen hatte, das er dann, zusammen mit anderen, bemalte und verkaufte [1]). Es liegt auf der Hand, daß das Fürstenberger Porzellan

[1]) Daß mitunter auch schon damals fremdes Porzellan unter der Fürstenberger Marke segelte, beweist die Tatsache, daß *Hampe* in Kassel auch Rudolstädter bzw. Volkstedter Porzellan mit der F-Marke entdeckte. Zu diesen gefälschten F-Porzellanen Thüringer Herkunft rechne ich auch ein Kaffegeschirr, das vor längerer Zeit im Kunsthandel auftauchte und z. T. noch

als solches wie auch insbesondere seine Malerei durch die Tätigkeit dieser Winkel- oder Hausmaler, über die ja bekanntlich auch andere Fabriken zu klagen hatten, zunächst schon eine erhebliche moralische Schädigung erleiden mußte, besonders dann, wenn solche Schundwaren und minderwertigen Erzeugnisse aus ihren Händen hervorgingen, wie die in jener Pyrmonter Niederlage befindlichen. Aber selbst wenn ihre Malereien nicht immer so schlecht ausfielen — und *Beck* hat in der Tat, wie eine von ihm bemalte Vase (Abb. 169) und zwei Tassen im Herzogl. Museum [1]) zeigen, auch Besseres leisten können — mußten sie doch der Braunschweiger Buntmalerei unter allen Umständen in materieller Hinsicht einen beträchtlichen Schaden zufügen.

Diese Tatsache, in Verbindung mit den anderen, schon genannten Gründen, dürfte aber aufs klarste zeigen, daß es *Gerverot* oft schwer genug geworden sein mag, im Kampfe mit diesen widrigen Verhältnissen die Oberhand zu behalten und die Fabrik so zu leiten, daß, während bei seinem Amtsantritt für 89000 Taler schlechtes und unbrauchbares Porzellan vorhanden war, 1814 bei seinem Weggange sein Nachfolger *Prössel* an gutem und verkäuflichem Porzellan so bedeutende Vorräte vorfand, daß er in den ersten drei Jahren fast den ganzen Betrieb davon bestreiten konnte.



Abb. 168. **Teller aus einem Tafelservice Jérômes.**
Kassel, Städt. Gewerbehalle.

Gegenüber so großen und unbestreitbaren Verdiensten erscheint daher jenes gesetzlose Verfahren, das man gegen *Gerverot* einleitete, als nach dem Zusammenbruch der Napoleonischen Herrschaft das Herzogtum Braunschweig seinem angestammten Fürstenhause wieder zurückgegeben war, völlig unbegreiflich. Aller Haß und Neid, die sich in den letzten Jahren bei Beamten und Arbeitern der Fabrik infolge von *Gerverots* strengem Regiment angesammelt hatten, kamen jetzt zum Ausbruch, und durch allerlei Intriguen und Verleumdungen bösester Art gelang es dem Dr. *Helwig* und dem mit ihm verbündeten Bergrat *Volkmar*, dem einstigen Gönner und Beschützer *Gerverots*, nur allzuleicht, die Absetzung des

---

hier vorhanden, z. T. in den Besitz von Museen (Braunschweig, Hannover) und Privatsammlern übergegangen ist. Dieses 1793 datierte Geschirr ist mit Figuren (Putten in Eisenrot in ovalen, von Purpurdraperien umgebenen Feldern usw.) bemalt und mit einer eisenroten F-Marke über Glasur versehen. Ein Stück daraus abgeb. in „Der Cicerone“ I S. 161.

[1]) Alle diese Stücke sowie andere Arbeiten von ihm in Kassel (Gewerbehalle) usw. tragen am Boden in Goldschrift den Namen „Beck“, oder „Beck in Cassel“, oder auch nur „B:“, die Tassen daneben auch oft noch eine Dessinnummer.

hochverdienten Mannes beim zurückgekehrten Herzog Friedrich Wilhelm durchzusetzen. Ohne jene schweren Anschuldigungen geprüft und ihm Gelegenheit zu seiner Rechtfertigung gegeben zu haben, wurde *Gerverot* am 19. April 1814 seines Amtes enthoben und ohne Pension entlassen. Wie schwer dieser Schlag den 67 jährigen, vermögenslosen Mann getroffen haben mag, wird man sich leicht vorstellen können. Obwohl aber *Gerverot* seine Unschuld auf alle Weise beteuerte und bald danach auch *Volkmar* selbst, offenbar von Gewissensbissen gequält, in einem neuen Bericht seine leichtfertigen Anschuldigungen abzuschwächen und zu widerrufen versuchte, blieb der Herzog bei seinem Entschluß, der auch später nicht umgestoßen wurde, als durch einen auf Dr. *Helwigs* Veranlassung gegen *Gerverot* angestrengten Prozeß dessen völlige Schuldlosigkeit in glänzender Weise dargetan worden war. Er verließ daher Mitte des Jahres 1817 das Herzogtum, um zunächst die Leitung der Fayencefabrik zu Wrisbergholzen bei Hildesheim zu übernehmen. Als diese aber schon nach wenigen Jahren wieder aufgelöst und *Gerverot* dadurch abermals brotlos geworden war, gelang es ihm endlich nach vielen vergeblichen Versuchen, nicht nur seinen Anspruch auf Gewährung einer Pension amtlich anerkannt zu sehen, sondern auch die sofortige Auszahlung einer Geldforderung, die er noch an die Fabrik hatte, durchzusetzen. *Gerverot* kehrte darauf ins braunschweigische Land zurück und ließ sich in Bevern nahe der Stätte seiner ehemaligen Wirksamkeit nieder. Hier hat er noch wiederholt auf Aufforderung der Fürstlichen Kammer für die Fabrik allerlei gute Dienste geleistet, worüber uns die Akten noch mancherlei interessante Auskunft geben[1]). Im Schlosse zu Bevern ist er dann am 5. Januar 1829 gestorben.



Abb. 169. **Vase mit dem Bildnis Friedrich Wilhelm II. von Preußen, gemalt von Beck in Kassel.**
Herzogl. Museum.

[1]) So werden hier u. a. einmal zwei von G. im Juli 1821 übersandte Untertassen erwähnt, auf denen er 22, mit Nummern versehene Farbenproben aufgemalt hatte, die dann von *Rammelsberg* eingebrannt worden waren. Eine von diesen Schalen (F 19) befindet sich jetzt im Herzogl. Museum.

IV. Die Fabrik unter Gerverots Nachfolgern.

(1814—1856.)

Bekanntlich schließt Stegmann seine Geschichte der Fürstenberger Manufaktur mit dem Zeitpunkt ab, wo *Gerverot*, durch die Intriguen seiner Gegner seines Amtes entsetzt, Fürstenberg auf immer verlassen mußte. Ohne Zweifel war ja auch hiermit die geschichtlich interessanteste Epoche der Fabrik, auf die es Stegmann in erster Linie ankam, vorüber. Trotzdem würde man irren und zu einem gänzlich falschen Urteil gelangen, wenn man glauben wollte, daß mit *Gerverots* Verabschiedung auch der ganze schöpferische Betrieb ein für allemal aufgehört und daß das, was seitdem dort in der Fabrik zu Fürstenberg und in der mit ihr verbundenen Porzellanmalerei zu Braunschweig noch entstand, keine ernsthafte Beachtung mehr verdient hätte. Im Gegenteil; an Eifer und Rührigkeit fehlte es auch jetzt nicht, ebenso wie auch immer noch manche bemerkenswerten Leistungen, so vor allem auf dem Gebiet der Malerei, zu verzeichnen sind. Im allgemeinen aber wird man zugestehen müssen, daß jetzt an Stelle der von *Gerverot* noch stark vertretenen idealen Interessen eine nüchterne, auf reinen Nützlichkeitserwägungen beruhende Geschäftsführung getreten war, die mehr nach wissenschaftlichen als nach künstlerischen Grundsätzen gehandhabt wurde.

So schon unter *Gerverots* nächstem Nachfolger *C. Prössel*, einem geborenen Braunschweiger, der zuerst „Chemikus" zu Zwickau gewesen und im April 1814 als „Betriebs-Offiziant", seit Februar 1817 aber als Direktor der Fabrik angestellt worden war. Auf sein Betreiben wurde in Fürstenberg ein chemisches Laboratorium eingerichtet, in dem er allerlei kostspielige Versuche anstellte, die indessen der Fabrik kaum irgendwelchen Nutzen gebracht haben. So begann er, einen schon bald nach seiner Berufung aufgetauchten Gedanken zur Ausführung bringend, im Sommer 1820, nach dem Vorgang der Berliner Manufaktur, mit der Herstellung sogenannten Gesundheits- oder Sanitätsgeschirrs, eines keramischen Produkts, das aus einer zwischen Porzellan und Steingut stehenden Masse mit bleifreier Glasur bestand, die zwar leichter zu bearbeiten war als die Porzellanmasse, die aber bei ihrem größeren Tonzusatz — verwendet wurde vor allem Neuhäuser Ton — nicht deren Weiße erreichte. Da jedoch die Rohmaterialien bequem zu beschaffen und die Arbeitslöhne wegen der einfacheren Verarbeitung niedriger waren, hoffte man aus dieser Waare einen Gewinn zu erzielen, der dann der Fabrikation des Porzellans wieder zugute kommen könnte. Allein auch die Be-

reitung dieser neuen Masse scheint anfänglich mancherlei Schwierigkeit verursacht zu haben und nur langsam und allmählich in Gang gekommen zu sein [1]).

Ähnlich verliefen die Versuche *Prössels* zur Verbesserung der Porzellanmasse, die er durchscheinender und dem französischen Porzellan ähnlicher zu machen suchte, was er durch Vermischung des in Fürstenberg gebrauchten Lenner Tones mit solchem aus Limoges in Frankreich zu erreichen hoffte. Indessen gelangen auch diese Versuche, mit denen *Prössel* um 1817 begann, nur teilweise, da die meisten der aus dieser Masse geformten Geschirre nach dem Brande im Glattfeuer einen grindartigen Überzug zeigten.

Völlig ergebnislos scheinen dagegen *Prössels* Versuche, schwarzes Kaffeegeschirr anzufertigen, verlaufen zu sein. Nach den Berichten seines Nachfolgers *Leschen* handelte es sich hierbei um ein „rotbraunes Geschirr", das mit einer schwarzen Glasur überzogen werden sollte, das aber sehr mürbe und zerbrechlich war und sich nach des letzteren Ansicht zum Glasieren überhaupt nicht eignete. Leider erfahren wir nicht, ob *Prössel* bei diesen Versuchen etwa das rote Böttgersche Steinzeug oder vielleicht Wedgwoods Basaltware oder irgendein anderes ähnliches Erzeugnis vorgeschwebt hat. Jedenfalls ist es ihm selbst nicht gelungen, sein Ziel zu erreichen, und erst sein zweiter Nachfolger *Stünkel* scheint dann auf besondere Anordnung seiner vorgesetzten Behörde *Prössels* Versuche wieder aufgenommen und insofern auch mit besserem Erfolg betrieben zu haben, als es ihm gelang, wenigstens einige brauchbare Stücke mit schwarzbrauner Glasur zu erzielen. Doch hat sich über diese Erzeugnisse bis jetzt noch nichts Sicheres ermitteln lassen [2]).

Alle diese Versuche waren natürlich kostspielig, so daß es nicht überraschen kann, wenn wir hören, daß *Prössel* während seiner siebenjährigen Amtszeit einen Vorschuß von 14 820 Rth. benötigte und daß noch dazu bei seinem Weggange die sämtlichen Vorräte an Masse aufgearbeitet waren. Gleichwohl hatte er sich gerade durch sein Gesundheitsgeschirr einen Namen gemacht, so daß er 1821 nach Berlin zur Leitung der dortigen, schon seit 1795 bestehenden Königl. Sanitätsgeschirr-Manufaktur berufen werden konnte.

An seine Stelle trat durch Reskript vom 12. September 1821 Dr. *Leschen* aus Göttingen, der, wie *Prössel*, von Haus aus Chemiker und bereits in einer ähnlichen Stelle beschäftigt gewesen war. *Leschen* ging, wie später der Kammerrat Matthias über seine Geschäftsführung berichtete, von dem richtigen Grundsatz aus, daß die beträchtlichen Kosten, die bei einem herrschaftlichen Werke immer

[1]) Vgl. hierzu meinen Aufsatz „Die Fürstl. Braunschweigische Gesundheitsgeschirr-Fabrik zu Fürstenberg" im „Sprechsaal" 1907 Nr. 20.

[2]) Es kommen vereinzelt in braunschweigischem Privatbesitz Geschirre vor (eine Zuckerdose auch im Herzogl. Museum), die aus einer hartgebrannten, steinzeugähnlichen Masse bestehen, oft mit Reliefs, die zusammen mit den Geschirren aufgeformt wurden, verziert und mit einer schwärzlichen, lackähnlichen Glasur überzogen sind. Ob jedoch diese Geschirre, die ihrem Stile nach etwa den 40er Jahren angehören, als Proben dieser Prösselschen oder vielmehr Stünkelschen Versuche gelten können, steht noch nicht hinlänglich fest.

größer als bei einer Privatunternehmung seien, nur durch die Ausdehnung des ganzen Betriebes gedeckt werden könnten. Auf seinen Vorschlag wurde daher, in Erweiterung der Pläne *Prössels*, neben der Porzellanfabrik noch eine Sanitätsgeschirrfabrik angelegt, in der man außer einigen Galanterieartikeln fast nur Gebrauchsgeschirr gewöhnlicher Art mit blauer oder grüner Bemalung anfertigte. Wie ihm aber die Herstellung eines wirklich tadellosen Geschirres dieser Art offenbar nicht geglückt ist[1]), so mußte er auch von seinem Vorhaben, durch Verbesserung eines Ofens gleichzeitig eine größere Menge Porzellan mit geringeren Kosten erzielen zu wollen, bald wieder abstehen, da ihm die Herbeischaffung der Masse erhebliche Schwierigkeiten bereitete.

Aber auch über die Eigenschaften dieser letzteren wurde sowohl seitens der Braunschweigischen Buntmalerei wie der auswärtigen Kundschaft fortwährend geklagt, daß sie schlechter als je und in der gelblichen Farbe dem Sanitätsgeschirr fast gleich sei. *Leschen* empfahl daher eine Feldspatmasse, die nunmehr als vierte neben der alten Porzellan-, Sanitätsgeschirr- und jener französischen Masse *Prössels* versuchsweise eingeführt wurde. Aber auch hiermit scheint er wenig Glück gehabt zu haben; denn es heißt wiederholt, er überzeuge sich nicht hinlänglich von dem Gelingen seiner Versuche, gehe vielmehr gleich ins Große und lasse trotz seiner teilweisen Mißerfolge immer wieder neue Mengen Geschirr von dieser veränderten Masse anfertigen. Durch den Verlust an Arbeitslöhnen und Masse erleide aber die Fabrik einen bedeutenden Schaden; vor allem aber fehle es an gutem und verkäuflichem Geschirr. Und gerade die Fabrikation solches Geschirres vernachlässigte *Leschen* fortgesetzt gegenüber jenen kostbaren, aber nur schwer verkäuflichen Arbeiten, die er, im Wettbewerb mit ähnlichen Prachtleistungen anderer größerer Manufakturen und mit Hilfe eines von ihm hierzu nach Fürstenberg berufenen französischen Chemikers, namens *Desfossé* [2]), anfertigen ließ. Solche Werke kosteten natürlich nicht nur Zeit, sondern verschlangen auch große Summen, so daß wir es immerhin glauben dürfen, wenn im Bericht über *Leschens* Geschäftsführung gesagt wird, er habe etwa 40 000 Taler Zuschuß erhalten, eine für Fürstenberger Verhältnisse allerdings gewaltige Summe.

Zu allen diesen meist selbstverschuldeten Mißerfolgen kam aber als Hauptübel noch hinzu der geringe Absatz der Fürstenberger Fabrikate gerade in jenen Jahren. Die Ursache hiervon lag diesmal vor allem in der stark vermehrten Einfuhr fremden, besonders französischen Porzellans, das wegen seiner gefälligen Formen, geschmackvollen Farben und schönen Vergoldung schon seit längerer Zeit vielen Beifall fand, um so mehr, als es zu verhältnismäßig wohlfeilen Preisen

---

[1]) Vergl. hierüber meinen oben angeführten Aufsatz.

[2]) D. bot Mitte 1824 seine Dienste an; besonders Tüchtiges leistete er in der Vergoldung, die sehr schön, gleichmäßig und leicht zu polieren war. Auch lehrte er eine neue Methode der Fondmalerei, die er „patoiser" nannte und die darin bestand, daß man die glattgebrannten Geschirre vermittelst eines starken, mit Farbe gefüllten Pinsels mehrere Male und so gleichmäßig als möglich betupfte.

verkauft wurde. Zwar hatte die Regierung einen Zoll auf diese eingeführten Porzellane gelegt und zur besonderen Verhütung von Betrügereien und Unterschlagungen im Juni 1825 verordnet, daß alles, bei den Porzellanhändlern zu Braunschweig vorhandene sowie das zur Messe eingeführte fremde Porzellan, um es als solches jedermann kenntlich zu machen, mit einer besonderen Marke — einer ovalen, ringsum gezackten Etikette, die ein weißes Pferd auf rotem Grunde zeigte — beklebt werden solle [1]); allein diese Verordnung, die ja auch leicht umgangen werden konnte, scheint nur wenig Erfolg gehabt zu haben und schon nach kurzer Zeit wieder außer Kraft getreten zu sein.

Wenn daher auch ohne Frage ein guter Teil von *Leschens* Mißerfolgen eben auf jene Konkurrenz durch das fremde Porzellan zurückzuführen sein wird, kann ihm doch der Vorwurf nicht erspart bleiben, daß er, wie bereits hervorgehoben wurde, in seiner allzu großen Eigenwilligkeit nicht vorsichtig genug gewirtschaftet und dadurch der Fabrik, deren Wohl ihn ohnehin nur wenig kümmerte, einen sehr beträchtlichen finanziellen Schaden zugefügt hat. Aber auch sonst hat *Leschen* nicht vermocht, das Ansehen der Fürstenberger Fabrik und ihrer Erzeugnisse nach außen hin zu heben; im Gegenteil hat er oft genug beim Publikum Anlaß zu Klagen gegeben und dadurch manchen Käufer ferngehalten, so daß schließlich seine Entlassung im Interesse des Werkes dringend geboten erschien. Sie erfolgte dann auch am 8. Juli 1825, und mit ihm scheidet der letzte wissenschaftliche Leiter aus den Diensten der Manufaktur.

Man zog es nämlich vor, nunmehr wieder einen nicht gelehrten, aber mit den einheimischen Verhältnissen besser vertrauten Mann an die Spitze zu stellen, und fand diesen in der Person des schon seit 1819 als Faktorschreiber bei der Fabrik beschäftigten *W. J. A. Stünkel*, der dann zunächst als Inspektor, seit 1837 aber als Direktor das Werk bis zu seinem Tode (1856) in einer ebenso sachgemäßen wie ersprießlichen Weise geleitet hat. Erfüllt von einem regen Eifer suchte er die Lücken seiner Kenntnisse durch Reisen zum Studium der großen deutschen und französischen Porzellanfabriken zu ersetzen und dann, zurückgekehrt, in einer Reihe von Verbesserungen, die er hierbei kennen gelernt hatte, die eigene Fabrik wieder leistungsfähiger und gewinnbringender zu machen [2]). Durch

[1]) Einzelne Porzellane mit dieser Pferdchenetikette befinden sich noch heute in braunschweigischem Privatbesitz.

[2]) In die Zeit seiner Verwaltung (1829) fällt auch eine Verordnung Herzog Carls II., wonach die bisherige F-Marke der Fabrik durch zwei miteinander verschlungene C mit einer Krone darüber ersetzt werden sollte. Obwohl hierüber mehrfach zwischen der herzoglichen Kammer und Fabrikleitung verhandelt wurde und auch wiederholt Proben hergestellt worden sind, scheint man sich dieser neuen Marke, die ja der Ludwigsburger genau entsprach, doch nicht weiter bedient zu haben. Siehe hierüber meinen Aufsatz in „Der Cicerone“ I S. 160. — Auch über die eine Zeitlang benutzte F-Marke mit einer Krone darüber, die noch bis in die neueste Zeit verwendet, nunmehr aber abgeschafft wurde (siehe Adreßbuch der keramisch. Industrie p. 50), habe ich nichts Näheres aus den Akten ermitteln können. Auch die gegenwärtige Direktion der Fabrik wußte mir nichts genaueres darüber mitzuteilen.

Verminderung der Betriebskosten, wozu auch die auf seinen Vorschlag im Jahre 1828 erfolgte Aufhebung der Fürstlichen Buntmalerei gehörte, sowie durch Ersparnisse infolge zweckmäßigerer Einrichtungen[1]) gelang ihm dies auch in verhältnismäßig kurzer Zeit, so daß der Kammerassessor von Strombeck schon 1833 in einem gutachtlichen Bericht von einem „blühenden“ Zustande der Fabrik reden konnte. Dabei setzte *Stünkel* die Fabrikation des Sanitätsgeschirrs erfolgreicher als sein Vorgänger fort[2]) und war außerdem unausgesetzt bis in seine letzten Lebensjahre bemüht, auch die Porzellanmasse, die, wie schon zu *Kohls* und *Gerverots* Zeiten, immer noch bisweilen an Reinheit zu wünschen übrig ließ, durch Versuche aller Art mehr und mehr zu vervollkommnen. Sein größtes Verdienst bestand aber, wenigstens in den Augen der Regierung, darin, daß er es als der erste und einzige Direktor vermocht hat, mit den bescheidenen Mitteln nicht nur ohne Zuschuß auszukommen, sondern sogar noch die stattliche Summe von 55000 Talern zu erübrigen, ein finanzieller Erfolg, der allerdings im letzten Jahrzehnt seiner Direktion infolge der unruhigen politischen Zustände sowie der später immer schrankenloser auftretenden Konkurrenz wieder ins Gegenteil umschlug [3]). Daß ein so verdienstvoller Mann wie *Stünkel* nur schwer zu ersetzen war, zeigte sich sofort nach seinem 1856 erfolgten Tode, wo die Fabrik rasch wieder von der Höhe, auf die er sie gebracht hatte, herabsank, so daß die Regierung, die ja in dieser Frage schon seit langem von rein materiellen Rücksichten geleitet war, nunmehr ernstlich daran ging, sich ihrer zu entledigen. Wie die Fabrik dann zunächst verpachtet, später verkauft wurde und wie ihre weiteren Schicksale bis zum heutigen Tage verlaufen sind, wo sie, schon seit Jahren (1888) in eine Aktiengesellschaft umgewandelt, noch an der alten Stätte fortbesteht: das auszuführen und zu schildern gehört nicht mehr in den Rahmen dieses Buches [4]).

[1]) Dahin gehörten z. B. eine bessere Benutzung der bisherigen Kapseln, Verwendung von Eichenholz als Brennmaterial u. a. m.

[2]) Er veranlaßte 1844 auch, daß dasselbe mit der Bezeichnung „S.gesch.“ = Sanitätsgeschirr versehen werden sollte, damit es gleich als solches kenntlich und bei der Ausfuhr nicht so wie das Porzellan besteuert würde. Vergl. hierüber meinen genannten Aufsatz im „Sprechsaal“.

[3]) 1851 heißt es, daß der Absatz an F-Porzellan zurückgegangen sei hauptsächlich wegen der Konkurrenz der Porzellanfabriken in Gotha und anderen Thüringer Orten sowie zu Moabit bei Berlin. Die Waren derselben seien zum Teil in den Formen Fürstenbergs und mit der Fürstenberger Marke hergestellt und überall in den Handelskreis der Fürstenberger Fabrik eingedrungen, weil sie billiger wären. Es ist interessant, daß also auch damals wieder fremde Porzellane mit der F-Marke versehen wurden, wie das bereits am Ende des 18. Jahrh. geschehen war (siehe oben S. 210) und bekanntlich auch heute wieder, und zwar sogar bei Meißner und Ludwigsburger Porzellanen, besonders bei Figuren geschieht.

[4]) Diese letzten Jahrzehnte behandelt noch kurz Stegmann, Anm. 56, p. 175. Über die Erzeugnisse, die gegenwärtig in F. angefertigt werden, vergleiche man: Adreßbuch der keramischen Industrie (Coburg 1906) p. 50. Von Interesse sind hierunter nur die „Figuren aus Alt-Fürstenberger Modellen“. Da sich nämlich die Formen der letzteren noch z. T. im Besitz der Fabrik befinden, hat man, wie schon früher, so auch neuerdings wieder viele davon neu ausformen lassen und weiß oder farbig bemalt in den Handel gebracht. Dabei ist dankend anzuerkennen, daß die Leitung der Fabrik für diese neuen Ausformungen neben

Dagegen bleibt uns noch eine Betrachtung dessen übrig, was die Fabrik unter *Gerverots* drei Nachfolgern *Prössel*, *Leschen* und *Stünkel* an bemerkenswerteren Kunstleistungen hervorgebracht hat.

Freilich ist es nicht gerade viel an Neuem und Eigenartigem, was sich uns hier darbietet, da Sparsamkeitsrücksichten und Nützlichkeitserwägungen jetzt noch mehr wie früher der Verfolgung bestimmter künstlerischer Ziele von vornherein hemmend in den Weg traten. Nur ungern entschloß man sich der Kosten wegen zu neuen Formen, und wie lange man bisweilen an den überkommenen Modellen festzuhalten pflegte, beweist u. a. die Erklärung des Faktors *de Marées* an der Porzellanniederlage zu Braunschweig vom 30. August 1824, daß die neueste Kaffeekannenform — gemeint ist vermutlich die schöne Vasenform A der Musterblätter — schon vor 20 Jahren und die neueste Blumenvasenform (wohl die geschweifte Kalathosvase) bereits vor etwa 12 Jahren entstanden sei; und von den runden Saucieren mit Löwenfüßen, einem erst während der Empirezeit aufgekommenen Modell, heißt es 1817, daß man auf anderen Werken dieses Modell schon längst aufgegeben habe.

Trotzdem konnte man sich auch in Fürstenberg dem Wechsel des Geschmacks und der Mode nicht ganz verschließen, sah sich vielmehr im Interesse der Fabrik wie des kaufenden Publikums genötigt, von Zeit zu Zeit neue Modelle auf den Markt zu bringen, die man dann, wie schon öfters, meist von auswärts bezog. So verfügte man schon seit 1814 über eine Anzahl beliebter Sèvres- und anderer französischer Modelle, nach denen Geschirrformen, runde Körbe u. a. m. angefertigt wurden, und erwarb 1822 zu demselben Zweck eine Reihe von Berliner Modellen, darunter einen Fruchtkorb, eine Sauciere mit Adlerhenkeln, einen Perlenrandteller und zwei Schreibgefäße (also vermutlich Tintenfässer) mit Figuren auf dem Deckel. Zwei Jahre später hatte dann *Marées* angefangen, eine Sammlung von Musterporzellanen aus allen bedeutenderen Fabriken anzulegen, die 1827 durch verschiedene Meißener, 1832 durch einen weiteren großen Ankauf von Berliner Modellen beträchtlich vergrößert wurde. Hierdurch sowie durch die eigenen Modelle der Fabrik war man zunächst wenigstens auf dem Gebiet der Tassenfabrikation imstande, eine verhältnismäßig große Mannigfaltigkeit zu bieten, da von etwa 1814 an fast Jahr für Jahr, wie schon hervorgehoben wurde, eines oder mehrere, mit fortlaufenden Nummern versehene Tassenmodelle erscheinen konnten. So entstanden, wie sich auf Grund dieser Nummern feststellen läßt, seit jenem Zeitpunkt bis etwa zu Beginn der 40er Jahre die sämtlichen Tassen mit den Modellnummern 24 bis gegen 80, darunter sogenannte Muscheltassen (1820)[1])

---

der F-Marke noch eine besondere Erkennungsmarke eingeführt hat, die bereits oben S. 8 Anmerk. erwähnt wurde. Denn wenn sich auch der Kenner durch diese Ausformungen kaum wird täuschen lassen, so gibt die Marke doch dem weniger geübten Laien ein Mittel an die Hand, durch das er sich gegebenen Falles vor Täuschung und Betrug zu schützen vermag.

[1]) Vermutlich ein ähnliches Modell wie die Tigermuscheltasse der Wiener Fabrik, deren Becher die Form der Tigerschnecke (Cypraea tigris) nachahmt, oder wie gewisse Erzeug-

sowie solche in Helmform (1831) und einige, wie z. B. Nr. 70 und 71, nach englischen bzw. Schlaggenwalder Modellen. Daneben wurden freilich auch die alten Modelle, vor allem Nr. 19, ja selbst die dem 18. Jahrhundert noch angehörigen, wie z. B. die antike (d. h. zylindrische) und japanische (d. h. halbkugelige) Façon, noch fortwährend angefertigt.

Während diese immerhin stattliche Zahl von Tassenformen aller Art wohl in erster Linie jener inzwischen immer mehr verbreiteten Sitte zu verdanken gewesen sein wird, sich bei besonderen Gelegenheiten gerade mit Tassen zu beschenken, fiel ein solcher Anlaß bei den übrigen Geschirren weg. Wir können daher auch hier eine wesentlich längere Benutzung der alten und infolgedessen auch eine erheblich geringere Auswahl an neuen Formen wahrnehmen. Unter jenen waren, soweit sie die Kaffeegeschirre der 20er Jahre betreffen, über die wir durch die schon erwähnten Musterblätter und gedruckte Preisverzeichnisse genaues wissen, die sogenannte gerade aufgehende Form (d. h. die walzenförmige oder zylindrische) und die erst seit 1830 im Abnehmen begriffene „ovale Form" (C und D der Musterkarte) bereits seit langem im Gebrauch, während die Kaffeegeschirre in „Vasenform" (A und B) erst seit Anfang des Jahrhunderts, bzw. seit Beginn der 20er Jahre in Fürstenberg eingeführt wurden. Besonders gehört das auf jenem Musterblatt mit A bezeichnete Geschirr bis tief in die 20er Jahre hinein zu den beliebtesten Mustern, und in der Tat darf auch das Modell dieser Henkelkanne in rein stilistischer Hinsicht als eines der glücklichsten Muster überhaupt bezeichnet werden, da sich in ihm Zweckmäßigkeit und Schönheit in vollkommenster Weise vereinigen. Später, d. h. gegen Ende der 20er oder Anfang der 30er Jahre, kamen noch Kannen von achteckiger Form hinzu, zu denen vermutlich das in jenen Jahren sehr beliebte eckige Tassenmodell Nr. 53 die Anregung gegeben hatte, sowie endlich um 1850 solche von „hocheckiger" (oder „polygonischer") und „niedrig eckiger" Form, in denen wir wohl jene eckigen Kannen mit einer in Flachrelief geformten weiblichen Maske am Ausguß zu erkennen haben werden[1]) (Abb. 170).



Abb. 170. **Kaffeekanne (sog. niedrig eckige Form). Um 1850.**
Herzogl. Museum.

---

nisse in Schneckenform von Pirkenhammer. Vergl. G. E. Pazaurek in den Mitteilung. d. Nordböhm. Gewerbemuseums zu Reichenberg (1902) p. 109 ff.

[1]) Als weitere Geschirrformen aus dem Anfang der 50er Jahre werden in den Akten noch genannt: gerippte Kannen sowie böhmische, englische und Moabiter Kaffeekannen, die also wieder auf fremde Modelle hinweisen.

Über weitere Erzeugnisse der Fabrik aus den 30er und 40er Jahren gibt uns das im Anhang (Beilage VI) beigefügte Preisverzeichnis aus dem Anfang der 30er Jahre, auf das jedoch im einzelnen nicht näher eingegangen werden kann, genauere Auskunft.

Wichtiger wie das Formenwesen ist aber auch in diesem Zeitraum wieder die Malerei, die allein noch Beachtung verdient, nachdem die selbständige figürliche Plastik, auch die in Biskuit, schon seit langem außer Mode gekommen und, wie es scheint, seit 1815 überhaupt nicht mehr in Fürstenberg gepflegt worden war.

Neben jener älteren Generation von Malern, die wir bereits kennen gelernt haben, war allmählich ein junger Nachwuchs entstanden, indem man befähigte junge Leute durch tüchtige Lehrer im Zeichnen und Malen auf Kosten des Werkes hatte unterrichten und dann später auf auswärtigen Fabriken weiter ausbilden lassen; zurückgekehrt wurden diese, häufig zunächst auf Probezeit, als Lehrlinge bei der Fürstlichen Porzellanmalerei zugelassen und hier der Aufsicht eines der älteren Maler unterstellt. Hierbei war es üblich, daß sie im ersten Lehrjahre für die von ihnen gelieferte Arbeit überhaupt keinen Lohn, im zweiten aber die Hälfte und im dritten bis fünften $^3/_4$ des gebräuchlichen Akkordlohnes erhielten. Nach fünf Lehrjahren wurden sie dann als wirkliche Maler gegen vollen Lohn angenommen, wobei ihnen jedoch keinerlei weitere Zusicherung gewährt wurde. Sie blieben daher auch unbeeidigt und konnten aus ihrer Stellung jederzeit ohne weiteres entlassen werden; dagegen erhielten sie u. a. im Alter eine Pension nebst einer außerordentlichen Unterstützung von jährlich 15 bis 20 Taler. Alle diese Maler waren also keine herrschaftlichen Diener, sondern nichts weiter als bloße Lohnarbeiter und als solche oft bitterster Not preisgegeben.

In dieser Form und unter solchen Bedingungen waren nach und nach noch folgende Maler angenommen und beschäftigt worden. Seit 1815: *Röpke* und *Flies*; sodann seit 1816: *Schmeißer*, *Ebeling*, *Hartwig*, ein Sohn des obengenannten Malers, und *Hadersoll*; ferner seit Michaelis 1818: *Wiehe*, *Petersen*, *Götter*, *Eli*. Dazu kamen weiter im Herbst 1820: *Sebbers*; 1822: *Lindenberg*; 1823: *Koch* und *Moritz*; 1824: *Viedt* und endlich 1827 kurz vor Auflösung der Buntmalerei *Klockenthör*, *Trackert*, *Berger* und *Sonntag*. Einige unter ihnen, wie z. B. *Schmeißer*, *Lindenberg* und *Viedt* haben allerdings nur vorübergehend oder kurze Zeit hier gearbeitet, da ihre Leistungen nicht genügten oder Kränklichkeit und andere Gründe ihrem Wirken schon bald ein Ziel setzten.

Natürlich läßt sich diese jüngere Generation von jener älteren, die ja mit ihrer Tätigkeit zum Teil noch weit in diese neue Periode hineinragt, weder nach ihrem Kunstcharakter noch nach der Zeit ihrer Wirksamkeit scharf trennen. Denn wie man in Fürstenberg schon an den alten Formen und Modellen solange als möglich festzuhalten pflegte, so behielt man auch in der Malerei die bisherigen Motive und die überlieferte Kunstweise im wesentlichen bei, ohne sich indessen auch hier ge-

wissen Stilwandlungen oder technischen Neuerungen [1]) oder auch neuen Mustern, zu deren Aufnahme man schon unter dem Druck der immer mehr drohenden Konkurrenz genötigt war, gänzlich zu verschließen.

Wohl eine der hauptsächlichsten Änderungen, die eng mit dem allgemeinen Wandel des Zeitgeschmacks im Laufe der 20er Jahre zusammenhing, vollzog sich damals innerhalb der Blumenmalerei, die, wie ich schon andeutete, allmählich ihren ursprünglich rein dekorativen Charakter verlor und, indem sie immer stärker aus der Fläche herauszutreten und der Wirklichkeit so nahe wie möglich zu kommen suchte, bald in einen vollständigen Naturalismus ausartete.



Abb. 171. **Tasse, bemalt von Chr. Eli.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Schon bei *Joh. Heinr. Christian Eli*, dem älteren der beiden Brüder dieses Namens, der 1800 geboren war und erst im hohen Alter von 81 Jahren als „Hof-Blumen-, Frucht- und Insektenmaler" starb, können wir diese langsam vorbereiteten naturalistischen Neigungen deutlich bemerken. *Christel Eli*, wie er allgemein genannt wurde, war 1817 bei der Buntmalerei als Lehrling für Blumen- und Dekorationsmalerei eingetreten und, nachdem er 1821 als Nachfolger *Mertins* und damaliger „einziger Blumenmaler" den vollen Lohn erhalten hatte, bis zur Auflösung der Buntmalerei ununterbrochen in jenem Fache tätig gewesen. Er gehörte stets zu den vorzüglichsten Malern der Anstalt, und schon kurz nach seinem Eintritt berichtet *Rammelsberg* über ihn und die übrigen drei gleichzeitig angenommenen Lehrlinge *Götter*, *Wiehe* und *Petersen*, sie seien alle fleißig und geschickt und hätten zunächst Figurenmaler werden wollen, da diese aber wenig Beschäftigung fänden, seien *Götter* und *Eli* auf seinen Rat zur Blumen- und Dekorationsmalerei übergegangen. Daß *Eli* diesen Schritt nicht zu bereuen hatte, beweist u. a. ein zweites Zeugnis des Oberkommissärs aus dem Jahre 1821, in dem er von ihm sagt: „Dieser junge Maler ist

[1]) Dahin gehörten z. B. die weiteren Versuche mit Chromgrün als Unterglasurfarbe, die *Prössel* seit 1820 anstellen ließ, ferner die Verwendung des Vordruckverfahrens, das besonders bei Prospekttassen angewendet wurde, u. a. m.

sehr fleißig, führt sich gut auf und zeigt in der Dekoration mehr Geschmack, als ich bisher bei unsern Porzellanmalern gefunden."

Nach Ausweis der Akten und einiger, noch erhaltener sicherer Arbeiten scheint *Eli* vor allem Randverzierungen und daneben Blumen- und Dekorationsmalereien auf verschiedenfarbigem Grunde angefertigt zu haben. Kanten von Rosen und Stiefmütterchen, sowie Blumen und Ranken in Farben und Gold auf gelbem, blauem, grünem, rosa und purpurnem Grunde waren sein Lieblingsgenre (Abb. 171), in welchem er übrigens mehrere Nachahmer, darunter auch *Hadersoll* („Tassen mit Konvolvolusdekor auf lasiertem Grunde") hatte. Seine Blumen sind, wie man schon auf seinen, noch hier und da vorkommenden Aquarell- und Gouachemalereien erkennen kann, unmittelbar nach der Natur mit großer Sorgfalt und feinem Verständnis gemalt, doch haftet ihnen — und das gilt besonders von seinen kranz- und girlandenartigen Blumenkanten — eine materielle Schwere an, die durch die bis ins einzelste und kleinste genaue und naturwahre Wiedergabe noch erhöht wird. Auf diese Eigenschaft seiner Malerei deutet offenbar auch *Rammelsberg* hin, als er einmal 1822 bei aller Anerkennung, die er *Eli* im übrigen zuteil werden läßt, über ihn bemerkt, bis jetzt fehle ihm noch eine gewisse wohlgefällige Leichtigkeit. Denn gerade jene wuchtige Schwere, die mitunter eine fast plastische Wirkung erstrebt, in Verbindung mit ihrer völlig naturalistischen Behandlung, unterscheidet die ganze Elische Blumenmalerei wesentlich von der seiner Vorgänger, die, bei aller Sorgfalt und trefflichen Naturbeobachtung, in der Auswahl, Zusammenstellung und Behandlung der Blumen doch immer nur den Hauptzweck im Auge hatten, das Porzellan in leichter und gefälliger Weise zu verzieren, deren Ziel und Streben also nicht die Malerei als solche, sondern nur als organischer Schmuck von Geräten und Gefäßen bildete.



Abb. 172. **Teller, bemalt von A. Eli.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Das änderte sich jetzt, und nachdem der ältere *Eli* den entscheidenden Anstoß zu dieser Neuerung gegeben, ging sein 1821 geborener Bruder *Adolf*, der uns in den Akten zum erstenmal im Jahre 1838 als Lehrling in der Malerwerkstätte des

Faktors *de Marées* entgegentritt, wo inzwischen auch *Christel Eli* Beschäftigung gefunden hatte, zielbewußt in der angegebenen Richtung weiter. Die Blumenmalereien dieses, erst 1889 als Hofporzellanmaler verstorbenen Künstlers, der von den beiden Brüdern gewöhnlich als der eigentliche Porzellanmaler bezeichnet wird, ohne jedoch jemals bei der Fürstenberger Buntmalerei angestellt gewesen zu sein, gehen in bezug auf naturgetreue Nachbildung und sorgfältige Ausführung noch weit über das hinaus, was sein Bruder in dieser Hinsicht leistete. Zugleich aber zeigen sie, wovon man sich durch das von seiner Hand für Herzog Wilhelm bemalte Prunktafelservice in der Silberkammer des Residenzschlosses zu Braunschweig und zahlreiche andere ähnliche Arbeiten (Abb. 172) leicht überzeugen kann, die Blumenmalereien der Fürstenberger Porzellane auf demselben bedenklichen Abweg, den sie, dem Zeitgeschmack folgend, überall und auf allen kunstgewerblichen Gebieten eingeschlagen hatten. Schwere, kompakte Einzelblumen und Sträuße in grellbunten, oft in den härtesten koloristischen Gegensätzen aneinanderstoßenden Farben, mit peinlichster Gewissenhaftigkeit der Natur nachgemalt, sind auf die blendend weiße Fläche des Porzellans, dieselbe fast völlig bedeckend, geworfen, wobei sie sich häufig mit einer überladenen Golddekoration zu einer zwar prunkvollen, aber keineswegs feinen und vornehmen Wirkung vereinigen. Solche Arbeiten blenden wohl und locken das Auge, aber sie lassen auch jenes feine Stilgefühl und künstlerische Empfinden vermissen, das jeder wirklich guten kunstgewerblichen Leistung innewohnt.



Abb. 173. **Blumenvase mit Landschaft, gemalt von Ebeling 1824.**
Herzogl. Museum.

Dies etwa ist das Bild, das die Blumen- und die meist in naher Verbindung mit ihr stehende Dekorationsmalerei in den 20er Jahren und späterhin zeigen.

Es erübrigt sich hiermit, auf die Leistungen der verschiedenen Maler dieser beiden Fächer im einzelnen noch näher einzugehen, zumal sich jene nur in seltenen Fällen auch bestimmten Künstlern mit Sicherheit zuweisen lassen [1]). Mit Blumenmalen beschäftigten sich zu Beginn der 20er Jahre noch *H. Götter* und *Koch*, der jedoch später zur Landschaft und Tiermalerei überging; daneben war in demselben Fache, zugleich aber auch als Dekorations- und Kantenmaler [2]) schon seit 1818 vor allem der jüngere *Hartwig* tätig, während für Dekorationen mehr untergeordneter Art, d. h. für Staffierung oder leichtere ornamentale Malerei in Gold und Silber oder für vollständige Vergoldung bzw. Versilberung von Gefäßen, die gerade damals den Höhepunkt ihrer Beliebtheit erreichten, ferner auch für die Malerei in verschiedenfarbigen Gründen (1818) an erster Stelle *Flies* in Betracht kam, der nach zweimaliger Unterbrechung seiner Tätigkeit bei der Buntmalerei 1827 wieder als „Schriftmaler und Dekorateur" angenommen wurde.



Abb. 174. **Kratervase mit Ansicht des Burgplatzes in Braunschweig auf chamoisfarbigem Grunde.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Wie die meisten anderen, so haben auch diese Künstler nicht nur in ihrem Spezialfach, sondern auch in anderen Fächern, besonders auch in der Prospekten- und Figurenmalerei, gearbeitet. In jener waren es wieder vor allem *Hartwig* und *Götter* [3]) (Abb. 174); dazu kamen ferner *Petersen* und *Ebeling*, von denen sich letzterer neben *Brüning* allmählich zum tüchtigsten Landschaftsmaler der Anstalt, besonders im Fache der Architekturlandschaft, entwickelt hatte. Er hat neben Sepialandschaften (Abb. 173) vor allem bunte Landschaften und Prospekte gemalt und sich dabei besonders häufig des schon seit längerer Zeit geübten Verfahrens des Über- bzw. Vordruckes bedient, wobei die Umrisse der Zeichnung durch Überdruck von der Kupferplatte auf das Porzellan gebracht und dann weiter freihändig ausgemalt wurden [4]).

[1]) Von Dessinbezeichnungen an Tassen dieser Zeit kommen vor: El für *Eli*, G für *Götter*, RR für *Röpke*, F für *Flies*, P für *Petersen*, W für *Wiehe*.

[2]) Die Geschirre mit gemalten Efeu-, Eichenlaub-, Kornblumen- usw. Kanten wurden jedoch seit 1828 unmodern; keiner will sie jetzt mehr kaufen, da man allgemein solche mit Goldverzierungen wünscht.

[3]) Von ihm viel Geschirr mit braunschweigischen Ansichten.

[4]) Übrigens fanden diese bedruckten Porzellane beim Publikum wenig Beifall; auch war der dadurch erhoffte Nutzen nicht groß, da das Stechen der Platten zu teuer war und auch die Anschaffung einer Kupferdruckpresse nötig wurde.

In der Figurenmalerei, soweit sie sich mit der Landschaft berührt, scheinen die genannten allerdings nichts sonderlich Hervorragendes geleistet zu haben, da noch 1818 über sie berichtet wird, sie sollten weitere Unterweisung im Figurenmalen erhalten, damit sie ihre Figuren mit der Landschafts- und Dekorationsmalerei besser zu verbinden lernten. Daß aber *Hartwig* auch als Figuren- bzw. Bildnismaler nicht ganz ungeschickt gewesen, beweisen u. a. jene zahlreichen, zur Erinnerung an die 300 jährige Wiederkehr des Beginns der Reformation seit 1817 entstandenen Tassen mit dem Bildnis Luthers, meist in Braun, die der Mehrzahl nach auf ihn zurückgehen [1]).

Weit bedeutender als Figurenmaler wie alle diese Künstler waren aber *August Wiehe* und *C. Moritz*; wenigstens läßt sich das aus der großen Zahl bzw. aus dem Charakter ihrer in den Rechnungsakten ausgeführten Malereien schließen. Von *Wiehe*, der ein außerordentlich fleißiger Maler war und, wie es scheint, ohne direkten Unterricht allein durch eigene Übung und gute Vorlagen sich herangebildet hatte, rühren viele auf Tassen und Blumenvasen, meist in bunter Farbe, ausgeführte religiöse und allegorische Darstellungen her, die zum größten Teil in den Jahren 1820 bis 1827 entstanden sind (Abb. 175). Dagegen galt *Moritz*, der von 1823 bis zur Auflösung der Buntmalerei zuerst unter *Elis* Leitung als Blumen-, später aber ausschließlich als Figurenmaler mit großem Erfolg tätig war, als besonders tüchtig im Porträtfach, und zu seinen hervorragendsten Arbeiten dieser Art gehörten u. a. eine Tasse und eine Vase, beide mit dem Bildnis Herzog Karls II. von Braunschweig.



Abb. 175. **Tasse mit Abrahams Opfer nach J. Lievens, gemalt von Wiehe 1822.**
Herzogl. Museum.

Was übrigens schon oben von der Prospektenmalerei behauptet wurde, gilt fast in gleicher Weise auch von dieser Gattung der Porzellanmalerei. Ästhetisch und stilistisch betrachtet ist gegen dieses ganze Genre, das an Stelle schmückender Bilder selbständige, im Charakter mit der Ölmalerei wetteifernde Gemälde setzt, mancherlei einzuwenden, und zwar um so mehr, wenn es sich, wie hier zumeist, um Gegenstände religiösen Inhalts handelt, die schon an und für sich als Schmuck

[1]) Einige hat auch *Schmeißer* gemalt.

von allerlei, dem täglichen Gebrauche dienenden Geräten und Gefäßen so ungeeignet wie nur möglich sind; dagegen ist, wenn man allein die Malerei als solche berücksichtigt, auch hier wieder vieles Vortreffliche geleistet worden, das unbedingt Beachtung verdient. Doch gilt dies weniger von den mannigfachen Kopien religiöser Bilder, die schon wegen der Unzulänglichkeit der Technik nur selten den Originalen nahe kommen, sondern vielmehr von den Bildnissen. Gerade in diesem Fache aber besaß die Fürstenberger Buntmalerei jener Zeit wenigstens einen Künstler, der nicht nur als der bedeutendste aus dieser ganzen jüngeren Gruppe, sondern als einer der berühmtesten damaligen Bildnismaler auf Porzellan überhaupt zu gelten hat.

Dieser Künstler war *Ludwig Sebbers*, der 1804 in Braunschweig geboren und Ostern 1820 als Lehrling bei der Porzellanmalerei angenommen worden war. Als solcher erhielt er bald, um sich seiner weiteren Ausbildung besser widmen zu können, statt der anfänglich stückweisen Bezahlung seiner Arbeiten zunächst eine bestimmte monatliche Unterstützung und von Beginn des Jahres 1823 ab schon den vollen Malerlohn. Bereits ein Jahr zuvor hatte *Rammelsberg* von ihm berichtet, seine Malereien seien alle mit Beifall aufgenommen; auch habe er auf Scherben Versuche mit bunter Malerei gemacht und als fertiges Stück dieser Art eine Tasse mit dem Bildnis des Evangelisten Johannes bemalt, bei dem das Kolorit meisterhaft, die Zeichnung vollkommen richtig sei. „Dieser kaum 18 jährige Künstler wird", so schließt der Bericht, „der Fürstlichen Fabrik in der Folge gewiß viel Ehre machen." Inzwischen hatte aber *Sebbers* ein Gesuch um Beihilfe zu einem Besuch der Akademie der Künste zu München eingereicht, wobei es in dem Bericht hierüber heißt, es wäre ein Verlust für die Porzellanmalerei, wenn *Sebbers* abginge; denn er sei der beste Figurenmaler, besitze ein unverkennbares Talent für die Geschichts- und Bildnismalerei und sei außerdem der einzige, der Porträts auf Porzellan zu malen verstehe. Um ihn zu halten, sollte daher seine Stellung bei der Porzellanmalerei verbessert werden. *Sebbers* blieb jedoch bei seiner Absicht und siedelte Anfang 1824 nach München über. Nachdem er hier u. a. auch bei der Königlichen Porzellanmalerei längere Zeit gearbeitet und sich in seiner Kunst wesentlich vervollkommnet hatte, kehrte er Ende 1826 auf Umwegen nach Braunschweig zurück [1]), wo er bald darauf durch eine Verfügung vom 9. Januar 1827 zum Leiter der Porzellanmalerei und zwar zunächst auf sechs Monate gegen ein Honorar von 400 Taler ernannt wurde. Wie er selbst vor Übernahme dieses Amtes eine Reihe von Bedingungen gestellt hatte, darunter auch die, daß es ihm erlaubt sein sollte, die Kunstschätze des Herzogl. Museums für seine Zwecke zu benutzen, so empfing er auch eine genaue Instruktion, die u. a. die Bestimmungen enthielt, daß die bestellten Arbeiten nach *Sebbers* Angabe auszuführen seien, ferner daß er besonders

[1]) Mit ihm zusammen traf der Porzellanmaler *F. Berger*, ein geborener Braunschweiger, aus München, wo er die Malerakademie besucht hatte, wieder in seiner Vaterstadt ein. Hier war er mehrere Monate bei der Porzellanmalerei unter Sebbers Leitung als Landschaftsmaler beschäftigt, bis er zugleich mit jenem wieder entlassen wurde.

leichtere Malereien erfinden und ausführen lassen sollte, und endlich, daß Bestellungen, die besondere Geschicklichkeit erforderten, von ihm selbst zu übernehmen seien.

Unter solchen Bedingungen und unterstützt von einem Künstlerpersonal, das damals aus den Malern *Brüning*, *Ebeling*, *Wiehe*, *Eli*, *Koch*, *Moritz*, *Viedt* und *Klockenthör* [1]), sowie aus den Polierern *Peters*, *Praun*, *Trackert* und *Lindenberg* bestand, übernahm *Sebbers* am 19. Februar 1827 die Leitung der Anstalt, deren Besserung er in sichere Aussicht gestellt hatte. Das sollte ihm indessen nicht gelingen. Denn wenn man auch an dem guten Willen des Künstlers und seinen eigenen Fähigkeiten nicht zweifeln darf, steht doch fest, daß er, ohne genügenden Einblick in die Verhältnisse gehabt zu haben und von allzu großem Selbstvertrauen erfüllt, ein Amt übernahm, für das er sich nach seiner ganzen Individualität nur wenig eignete.

Allerdings war *Sebbers* nach dem Urteil aller, die ihn näher kannten, nicht nur ein vorzüglicher Porträtmaler, sondern auch einer der geschicktesten Porzellanmaler, dessen Ruf bereits die Grenzen seiner engeren Heimat überschritten und ihm wiederholt auch auswärtige Aufträge, sogar von fürstlicher Seite, verschafft hatte [2]). Zu seinen bekanntesten Arbeiten dieser Art gehörte jene, im Goethe-Nationalmuseum zu Weimar aufbewahrte Tasse mit dem Bildnis des alten Goethe, das von *Sebbers* im Juli 1826, also offenbar auf seiner Rückreise von München nach Braunschweig, unmittelbar nach dem Leben gemalt und nach den Zeugnissen maßgebender Zeitgenossen, vor allem aber Goethes selbst, nicht nur als das ähnlichste Bildnis aus des Dichters letzter Lebensperiode, sondern auch als eine vortreffliche künstlerische Leistung bezeichnet wurde [3]).

Was aber seine Arbeiten bei der Braunschweiger Buntmalerei betrifft, so lernen wir aus den Rechnungsakten der Jahre 1820 bis 1823 zunächst wenigstens die Gegenstände kennen, mit denen er in jenem Zeitraum eine Anzahl Fürstenberger Tassen und Vasen schmückte. Es waren dies außer mythologischen [4]), vor allem religiöse Motive, die er meist bekannten Bildern entnahm, sowie Bildnisse. Von beiden Gattungen seiner Malereien besitzen wir jedoch auch einige Proben, nämlich zwei Tassen, von denen sich die eine im Braunschweiger Privatbesitz, die andere in der Sammlung des Herzogl. Museums befindet.

---

[1]) Zwei hübsch gemalte Pfeifenköpfe, der eine mit einer Wilddiebsszene nach C. Schröder, der andere mit einem türkischen Reiter nach C. Vernet, besitzt das Herzogl. Museum; beide Darstellungen tragen die Signatur des Malers E. K., d. h. Ernst *Klockenthör*.

[2]) So hatte er u. a. eine Porzellanvase mit dem Bildnis der Fürstin von Liegnitz, der morganatischen Gemahlin Friedrich Wilhelms III., und eine andere mit dem Porträt des Herzogs Bernhard von Weimar bemalt. Arbeiten aus seiner Münchener Studienzeit (1825) aber sind zwei Nymphenburger Prunkvasen, die, mit dem Bildnis des Königs Max I. von Bayern bezw. der Königin Karoline bemalt, sich jetzt im bayer. Nationalmuseum befinden. Siehe F. H. Hofmann, das europäische Porzellan des bayer. Nationalmuseums (1908) No. 454/5.

[3]) Vgl. Braunschweigisch. Magazin 1827 Sp. 11ff.

[4]) Als Vorlagen für mythologische Bilder scheinen seit 1822 die Kupfer in Damms Mythologie benutzt zu sein, während bis dahin immer noch gelegentlich die feinen Stiche der Praultschen

Jene ist an Becher und Unterschale in miniaturartig feiner Sepiamalerei mit den beiden Engeln der Sixtinischen Madonna bemalt, während Henkel, Fuß und Ränder stark vergoldet und die ganze übrige Fläche mit goldenen Sternchen übersät sind (Abb. 176). Diese Tasse stimmt nun mit einer, nach Angabe der Akten, 1821 von *Sebbers* bemalten Tasse im Modell sowie im Gegenstand und Charakter der Malerei aufs genaueste überein; dazu kommt, daß nach derselben Quelle ihre Golddekoration von *Flies* herrührte, in dessen Verzierungen wiederum, wie uns andere beglaubigte Arbeiten dieses Dekorateurs zeigen [1]), gerade jener Goldsternchendekor, eine wichtige Rolle spielte. Es kann somit keinem Zweifel unterliegen, daß uns in dieser Tasse in der Tat ein sicheres und eigenhändiges Werk *Ludwig Sebbers* aus dem Beginn seiner Tätigkeit an der Fürstenberger Buntmalerei erhalten ist. Dasselbe gilt auch von jener zweiten Tasse im Herzogl. Museum, die mit dem Bildnis Dräseckes, ebenfalls in feiner Sepiamalerei, bemalt und im übrigen reich in Gold staffiert ist (Abb. 177). *Sebbers* hatte nämlich nach Ausweis der Akten mehrere Tassen, und zwar im Jahre 1821 gerade fünf des vorliegenden Modelles, mit dem Bildnis dieses berühmten Kanzelredners in Braun bemalt, und es liegt daher die Annahme nahe, daß die erhaltene Tasse eben zu jenen gehört, zumal die Malerei in der Sicherheit der Zeichnung und der Feinheit der ganzen Ausführung dieselbe geübte und geschickte Hand wie die jener erstgenannten Tasse verrät.

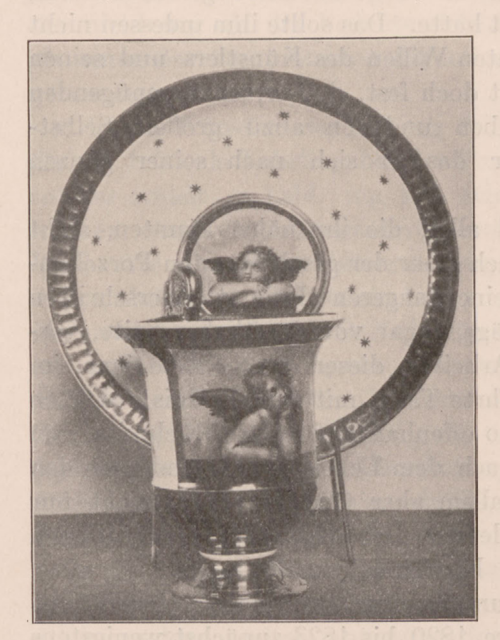


Abb. 176. **Tasse, bemalt von Sebbers 1821.**
Braunschweig, Privatbesitz.

Überhaupt war *Sebbers*, um dies nochmals zu betonen, in seinem Fache und für seine Zeit einer der ersten Künstler, der unter andern Umständen der ihm anvertrauten Anstalt gewiß von Nutzen geworden wäre. Denn daß er es ehrlich mit ihrer Besserung meinte und auf alle Weise bemüht war, den Geschmack zu veredeln und das künstlerische Niveau der Malerei zu heben, steht außer Zweifel; anderseits aber war er, wie schon gesagt, nach seiner ganzen Künstlerindividualität

---

Ovidausgabe als Vorbilder für solche Darstellungen gedient haben dürften, wie u. a. die mythologischen Sepiamalereien an zwei, dem Hamburgischen Museum gehörigen Blumenvasen aus dem Anfang des 19. Jahrhunderts beweisen. Neben ihnen scheinen dann auch oft die Stiche von Bartolozzi nach Gemälden der Angelika Kaufmann kopiert zu sein, wie wir das u. a. an einem Teller des Herzogl. Museums sehen, dessen Innenbild die Schmückung der Venus nach A. Kaufmann darstellt.

[1]) So z. B. eine Tasse und ein Lichthütchen im Herzogl. Museum.

zur Leitung eines solchen Werkes nicht geeignet, da er von Anfang an die Ziele desselben verkannte und sich über die ihm zur Verfügung stehenden Mittel täuschte. Das Interesse des Werkes, das ja damals in erster Linie für den Geschmack der mittleren Bürgerklassen, seines Hauptabnehmerkreises, arbeitete, erforderte vor allem Sparsamkeit und einfache geschmackvolle, aber wohlfeile Waren, zu deren Herstellung kein großes und besonders geschultes Künstlerpersonal nötig war. *Sebbers* hatte sich aber höhere Ziele gesteckt; ihm kam es weniger darauf an, Gebrauchsware mit den damals beliebten und am meisten verlangten schlichten Goldverzierungen herzustellen, als vielmehr durch besondere Dekorationsweisen, wie z. B. die Malereien mit bedecktem Grunde oder durch allerlei technische Neuerungen [1]), wie er sie bei seinem Berliner Aufenthalt kennen gelernt, oder auch durch kostbare, deshalb aber schwer verkäufliche Sachen, ähnlich wie es in seiner Art schon *Leschen* getan, dem Publikum immer Neues zu bieten und dessen Sinn auf eine höhere und reinere Kunst zu lenken. An dem Mißerfolg dieser Bestrebungen aber scheiterte er, und so kam es, daß der Künstler, als er sich im August 1827 um Verlängerung seiner interimistischen Anstellung bemühte, abschlägig beschieden und kurz danach, nämlich am 3. September, entlassen wurde [2]).

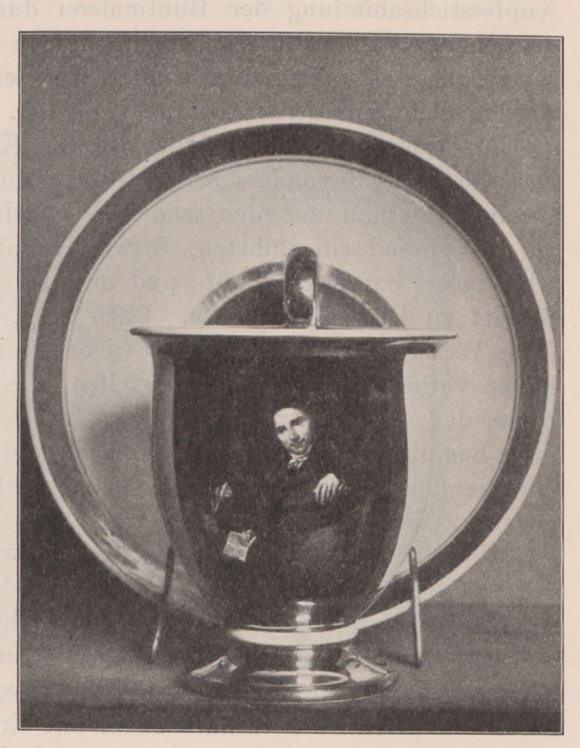


Abb. 177. **Tasse mit dem Bildnis Dräseckes, gemalt von Sebbers 1821.**
Herzogl. Museum.

Freilich würde es auch einem praktischer veranlagten Manne, als es *Sebbers* war, unter den obwaltenden Verhältnissen kaum gelungen sein, das Unternehmen, das bereits den Keim des Todes in sich trug, vor dem Untergange zu bewahren oder gar wieder in die Höhe zu bringen. Denn mehr noch als die persönliche Untauglichkeit seines Leiters war es eine Reihe äußerer Umstände,

---

[1]) So berichtet er einmal am 7. Mai 1827 über eine neu einzuführende Methode, Porträts, Prospekte usw. durch Steindruck auf Porzellan zu bringen und dann weiter auszumalen, wobei er bemerkt, daß er selbst damit beschäftigt sei, nach dieser billigeren Methode eine von ihm aufgenommene Ansicht Braunschweigs auf Tassen und Pfeifenköpfe zu bringen.

[2]) Durch ein Patent vom 8. Dezember 1827 zum Hofmaler ernannt, siedelte er später nach Berlin über, wo er auch gestorben zu sein scheint.

die schon seit langem dem Institut gefährlich zu werden drohten und schließlich mit Notwendigkeit zur Katastrophe führen mußten. So war es zunächst wieder die von Jahr zu Jahr wachsende Konkurrenz, veranlaßt durch das auswärtige, vor allem durch das Pariser Porzellan, das trotz seiner, allerdings zu geringen Besteuerung fort und fort eingeführt wurde. Zwar suchte man dem vorzubeugen, indem man, wie schon hervorgehoben wurde, von den gangbarsten Artikeln der angesehensten Fabriken Muster zur Nachbildung anschaffte und ferner auch die Kupferstichsammlung der Buntmalerei durch neue Vorlagen und Zeichnungen vermehrte [1]. Hand in Hand damit gingen technische Neuerungen und Verbesserungen aller Art, und um diese kennen zu lernen und weitere Erfahrungen zu sammeln, wurden nicht nur der zeitweilige Vorsteher, sondern oft auch befähigte Lehrlinge, die im Zeichnen und Malen zum Teil auf Kosten des Werkes unterrichtet waren, nach auswärts, besonders nach Berlin gesandt. Trotz alledem fehlte der erhoffte Gewinn, da man aus den schon wiederholt erwähnten Sparsamkeitsrücksichten an den einmal eingeführten, inzwischen aber veralteten Dekorationsweisen oft allzu lange festhalten mußte und mit den Fortschritten anderer Fabriken nicht Schritt zu halten vermochte. Dazu kam, daß man sich, um die auf mannigfache Weise entstandenen Kosten wieder einigermaßen zu decken, genötigt sah, die Preise verhältnismäßig hoch zu stellen, was dann naturgemäß zur weiteren Folge hatte, daß der Absatz der Waren zu wünschen übrig ließ und, so sehr man sich auch bemühte, das Publikum durch elegante Einrichtung der Verkaufsniederlage und geschmackvolle Aufstellung der Gegenstände anzulocken, doch ein ins Große gehender Verkauf nie zustande kam.

Noch gefährlicher aber als alles dies war die sich immer mehr ausbreitende Winkel- oder Hausmalerei, die von Malern, welche in keiner Verbindung mit der staatlichen Anstalt standen, offen und geheim in eigenen Ateliers betrieben wurde. Seitdem nämlich die Porzellanfarben, deren Zubereitung früher Fabrikgeheimnis gewesen, ein allgemeiner Handelsartikel geworden waren, hatten sich immer mehr Maler der privaten Porzellanmalerei mit Erfolg zugewandt, da diese billiger und zugleich auch mehr nach dem Geschmack des großen Publikums arbeiten konnte als die durch allerlei Rücksichten gebundenen herrschaftlichen Manufakturen. So hatte, wie wir sahen, schon am Ende des 18. Jahrhunderts der Maler *Beck* in Kassel Fürstenberger Porzellan bemalt, und nach seinem Beispiel waren bald darauf auch an anderen Orten, wie z. B. in Köln, Kattenstedt usw., vor allem aber in Braunschweig selbst, ähnliche Privatmalereien entstanden, gegen die man im allgemeinen machtlos war, da die Malerei als „freie" Kunst keiner Steuer unterlag und zudem auch die Dekorierung von Fürstenberger Porzellan in dieser Form durch

---

[1]) So befanden sich im Inventar am Ende des Jahres 1828 u. a. 23 illuminierte Handzeichnungen von Braunschweigischen Ansichten und eine ebensolche von Fürstenberg; ferner 63 Kalenderbilder, 35 kleine Kupferstiche, 3 gebundene Hefte mit Zeichnungen zu Porzellangefäßen, 6 Stück Prospekte (Steindrucke), Damms Mythologie der Griechen und Römer und endlich eine Anzahl Modelltassen von auswärtigen Porzellanfabriken.

keine gesetzliche Bestimmung verboten wurde. Privatim konnte dagegen in einzelnen Fällen ein jeder Strafen verhängen, der die Machtbefugnis dazu besaß. So war z. B. *Brüning* einmal kurze Zeit (1824) seiner Tätigkeit bei der Fürstlichen Buntmalerei enthoben worden, weil er in den Verdacht geraten war, dem entlassenen Maler *Becker*, der während der Jahre 1824 bis 1826 in Braunschweig Winkelmalerei betrieb, Arbeit gegeben zu haben. Aber schon vor *Becker* (1818) hatte der von der Anstalt entlassene Porzellanmaler *Schmeißer* eine Werkstätte aufgetan, in der er Fürstenberger sowie französisches und Thüringer Porzellan schlecht, aber wohlfeil bemalte. Es ist erklärlich, daß die immer größer werdende Zahl dieser Winkelmaler der staatlichen Anstalt beträchtlichen Schaden zufügen



Abb. 178. **Tassen mit Ansichten, gemalt von Schierholz bzw. Flemming.**
Herzogl. Museum.

mußte, und es scheint demnach vor allem gerade ihre Tätigkeit gewesen zu sein, die der Regierung den Gedanken nahelegte, die Porzellanmalerei nicht länger auf eigene Kosten zu betreiben, sondern, wie *Stünkel* vorgeschlagen hatte, frei zu geben und ganz privater Geschicklichkeit zu überlassen. Dies geschah, nachdem alle Einzelheiten reiflich beraten und festgesetzt waren, durch eine Verfügung vom 27. August 1828, und seit diesem Zeitpunkt hat die Braunschweiger Buntmalerei als selbständiges staatliches Institut zu bestehen aufgehört.

Die Porzellanmalerei und Verkaufsniederlage übernahm nach Gewährung gewisser Vorrechte vom 1. Januar 1829 ab ihr bisheriger Faktor Carl *de Marées* auf eigene Rechnung; zugleich wurde der aus den Porzellanmalern *Ebeling*, *Wiehe*, *Eli* und *Moritz* gebildeten Malergesellschaft unter bestimmten Bedingungen gestattet, ebenfalls eine Porzellanmalerei auf gemeinsame Kosten eröffnen, Lehr-

linge annehmen und ihre Erzeugnisse zum Verkauf ausstellen zu dürfen. Dieses, von Anfang an auf unsicherer Grundlage beruhende Unternehmen war jedoch nur von kurzer Dauer und ging, nachdem *Moritz* schon vorher ausgetreten war, aus Mangel an Kapital und kaufmännischer Betriebsamkeit nach kaum einjährigem Bestand zu Anfang des Jahres 1830 wieder ein. Von den dadurch hart betroffenen Malern wurde *Ebeling* pensioniert, während *Wiehe* eine Stelle als herrschaftlicher Amtsvoigt erhielt und *Eli* in die Porzellanmalerei des Faktors *de Marées* eintrat.

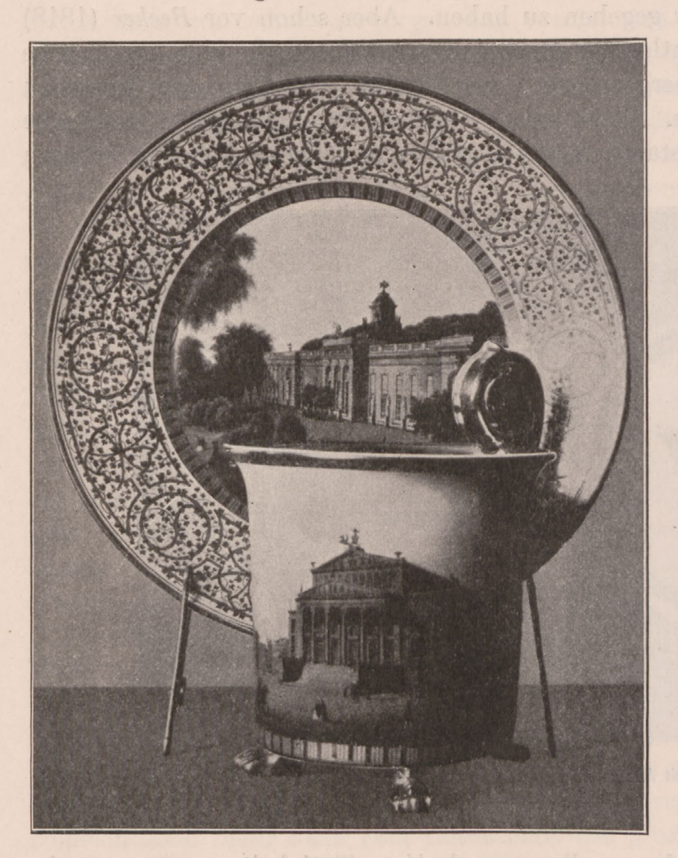


Abb. 179. **Tasse mit Ansichten und reichen Goldverzierungen, vermutlich in Berlin bemalt.**
Herzogl. Museum.

So endigte die Herzogl. Buntmalerei; denn diejenigen Maler, die sich noch weiterhin berufsmäßig mit der Dekorierung von Fürstenberger Porzellan befaßten, wie z. B. der jüngere *Eli* mit der großen Schar seiner Schüler und Schülerinnen, ferner Chr. *Buschmann*, Ernst *Flemming* in Wolfenbüttel, *Schierholz* in Klausthal und andere, von deren Hand noch eine Reihe zum Teil bezeichneter Arbeiten, meist Ansichtstassen, erhalten sind[1]) (Abb. 178), haben nie im Dienste der Buntmalerei, solange sie Eigentum des Staates war, gestanden, sondern sämtlich auf eigene Faust oder für Privatmalereien gearbeitet.

Daß zu ihnen — und das gilt besonders von jener Eli-Schule — auch noch zahlreiche Dilettanten gehörten, die das Fürstenberger Porzellan zum Tummelplatz ihrer mehr oder weniger geschickten Künste ausersahen[2]), mag nur nebenbei

[1]) Von *Schierholz* und *Flemming*, der seit den 30er Jahren in Wolfenbüttel lebte, wo er 1865 starb, und dort Tassen und Pfeifenköpfe mit allerlei Ansichten bemalte, befinden sich zum Teil im Herzogl. Museum, zum Teil in Privatbesitz noch eine ganze Anzahl solcher Tassen, die als Geschenke gedient haben.

[2]) Für Braunschweig dürfte von besonderem Interesse sein, daß auch der bekannte und hochverdiente Dr. Carl Schiller sich mit Porzellanmalerei beschäftigt hat, und daß noch einige von ihm mit Geschick und Geschmack bemalte Teller sich im hiesigen Privatbesitz befinden.

erwähnt sein und daß man endlich auch da, wo bei besonders kostbaren und zu Geschenken bestimmten Arbeiten die einheimischen Kräfte versagten, seine Zuflucht nach auswärts nahm und in Berlin, Wien oder anderswo prunkvolle Malereien auf Fürstenberger Geschirren ausführen ließ, beweisen u. a. eine Reihe von Tassen im Herzogl. Museum, die, reich und geschmackvoll vergoldet sowie mit feinen buntfarbigen Ansichten verschiedener Gegenden geschmückt, sich einst als Geschenke im Besitze Herzog Wilhelms von Braunschweig befanden (Abb. 179). Solche und ähnliche Arbeiten, darunter auch eine im Auftrag desselben Herzogs in den 50er Jahren entstandene Folge von Tellern, die am Rande mit prunkvollen Goldverzierungen, im Spiegel aber mit braunschweigischen Militärbildern nach Vorlagen des verstorbenen Malers Nickol bemalt sind, stellen gewissermaßen die letzte Phase der Fürstenberger Buntmalerei oder, richtiger gesagt, der Buntmalerei auf Fürstenberger Porzellan dar.



BEILAGEN.

Beilage I.

A°. 1770. *Formen zu allerhand Geschirr.*

Uhrgehäuse.

1. Poußirte mit Zierrathen und Figuren versehene Uhrgehäuse, v. — Zoll, nebst Postament sub Nr. 1 nach dem Säcksischen Modell pouß.
2. do. do. große von — Zoll nebst Postament sub Nr. 2, nach dem Säcksischen Modell pouß.

Schreibzeuge.

1. Ein mit Zierrathen poußirtes und eine Figur, den Mercurium vorstellend.
   Dazu gehört 1 Un ertheil
   1 Stamm
   2 Äste und
   2 Tillen zum Leuchter
   1 Oblaten Kästgen
   1 Dintenfaß und
   1 Streubüchse
   Copiiret nach dem Berl. Modell[1]).
2. Ein poußirtes, alte Rudera vorstellend, und oben mit einer kleinen Figur, die Minerva verzieret.
3. Ein poußirtes mit einer Schelle nach dem Holzmodell nebst Dintefaß und Streubüchse.
4. Ein Schreibzeug mit einem Uhrgehäuse und 2 Japanischen Figuren gezieret.
5. Ein mit Zierrathen poußirtes, mit einem Pelican und Palmbaum.
6. Glatte ovale platte, mit einer Leuchter Tille.
7. Ein lang rundes, mit gravirten Zierrathen und einer Leuchter Tille.
8. Ein krauspoußirtes plattes ord. Schreibzeug.
9. Ein längliches mit gravirten Zierrathen.
10. Ein ord. glattes u. längliches.
13. große glatte □ Dinte Fässer und Streubüchsen von — Zoll.

Leuchter.

1. poußirter Tafelleuchter.
   Dazu gehört: 1 Fuß
   1 Stamm
   1 Arm mit 2 Tillen
   und auch mit 3 Tillen.
2. Ein doppelter Leuchter mit 2 Schäfer Figuren nebst 2 Schafen und 1 Ziegenbock.
3. Ein einfacher Figuren Leuchter, eine Tänzerin vorstellend, in jeder Hand eine Tille haltend.
4.

[1]) Ein Exemplar dieses Schreibzeugs im Herzogl. Museum. Weitere Kopien nach Berliner Modellen sind u. a. auch die ebenfalls im Herzogl. Museum befindlichen beiden schönen Chinesenfiguren auf Rocaillesockeln, die als Teile eines Tafelaufsatzes gedacht und deshalb mit je einem Körbchen ausgestattet sind, sowie ein Putto mit Pfeffer- und Salzfaß. Auch diese scheinen noch den 60er Jahren anzugehören.

5. ord. einfache Leuchter mit gravirten Zierrathen.
6. ord. einfache glatt geschweifte Leuchter.
7. Ein poußirter, mit 5 Kindern und 1 Ziegenbock.

Fließen.[1]

1. längliche von 5 und 3 Zoll mit Rahmen und verzierten Ecken.
2. do. do. von 6 und 4 Zoll.
3. do. do. von 8 und 5 Zoll.

Kamin Aufsätze.

1. Runde mit poußirten Zierrathen und durchbrochnen Deckeln Sig. A Kleine No. 1 10 Zoll hoch.
2. do. do. A von 12 Zoll Mittl.
3. do. do. A von 14 Zoll große.

sub Lit B.

4. Runde mit Laubbehänge von 9 Zoll kleine. Copiiret nach dem Sächsischen Modell.
5. do. mit lange in die Höhe stehenden Henkeln und 2 Gesichtern von 11½ Zoll. Mittlere.
6. do. mit Boksköpfen und einem freien Laubbehänge von 13½ Zoll groß.

sub Lit C

7. Rund mit Boksköpfen und einer Wein-Ranke um den Bauch von 12 Zoll. Kleine Sorte.
8. do. mit antiqu. Gesichtern von 14 Zoll. Mittlere.
9. do. mit Boksköpfen u. einer Ranke um den Bauch von 16 Zoll. große.[2]

sub Lit. D

10. Rund mit einem Behänge.

Kragsteine.

1. Kleine poußirte.
2. große mit poußirte Zierrathen und 2 Kindern nebst einem Uhrgehäuse.

Lavoirs.

1. Eine poußirte Lavoir Kanne mit 2 Delphins am Fuß nebst der Unterschale, inwendig mit einem verzierten Kranz.
2. ordinaire paßigte, nebst Unterschale dazu.
3. ord. paßigte mit geflochtenem Rande.

Schwengkeßels.

1. Ein großer glatter en goùt de barroq oben mit 3 Wassernymphen und unten mit Delphins.

Pots de chambres.

1. Kleine ovale glatte
2. große ovale do.

Rasier-Beckens.

1. Kleine glatte.

[1] Siehe S. 25.

[2] Anscheinend ein der Vase (Abb. 122) sehr nahe stehendes Modell und vielleicht sogar mit ihm identisch.

Beilage II.

Inventarium über die der Fürstlichen echten Porcelan Fabrique zu Fürstenberg zuständigen Kupfer-Stiche aufgenommen im Monath Octobre 1770 von I. E. Kohl.

I. Landschaften.

No. F.	1—4	Vieh-Stück	Fol.	Bergheim
	5—6	dergl.	Fol.	Hertel
	13—14	Plafonds	r. Fol.	Daullé
	15—16	do Krieges-Stück		Diedricy
	17—26	Franz. prospecte	do.	diverses maitres
	27—36	do. do.	Fol.	
	39—44	Augspurg. Landschaften		Dufresner
	45—48	die 4 Tages-Zeiten franz.	4to	Lutherberg
	49—60	Landschaften		Weirotter
	61—81	Landschaften u. Prospecte	franz.	Weirotter
	82—94	dergl.	octav	do.
	95—99	dergl.	do.	do.
	100—107	dergl. do.	do.	le Prince
	108—124	dergl. do.	12 mo	diverses
	125—136	dergl.		Hertel
	137—159	Holländ. Prospecte	4to	(P ?) Seger
	160—183	Landschaften	Fol.	Waterloo
	184—223	230. 233. 300. 301.	4to	do.
	224—229	do. do.	8vo	diverses
	234—245	Landschaften	Fol.	Hertel
	246—251	do.	4to	do.
	252—267	do.	do.	do.
	268—271	do.	do.	Nilson
	272—277	Vue de Paisages	4to	Houet

Continuatio.

N. F.	278—281	Landschaften	Fol.	Hertel
	282—285	do. à 4 Stück		do.
	286—289	Seestück à 4 Stück	12 mo	do.
	290—295	Landschaften do.	rund	Vercriße
	296—299	eisende do.	Fol.	Hertel
	302—303	Landschaften	4to	Wagener
	304—330	Kl. französ. Landschaften		—
	331—334	Kl. engl. do.		—
	335—356	franzö: See-Stücke Kl.	8vo	—
	357—368	do. do.	12 mo	—
	958—962	Figuren aus den besten Ital. Malereyen	Fol.	Lobeck sculp.
	963—966	Ital. Prospecte	Real Fol.	Zuccarelli
	967—972	do. do.	do.	M. Ricci

973—984	franz. do.	radirt Fol.	Gesner
985—994	do. do.	do. Fol.	Gesner
1005—1015	do. mit Vieh	do. 8vo	Weitsch
1016—1023	do mit der Falkenjagd	Fol.	Ridinger
1024—1045	do. Groupen mit Vögeln gemahlt		Albert

2. Figuren-Stücke.

F. 369	Bauren-Tänze		Nilson
370—381	12 Monathe	8vo	do.
382—385	4 Tages-Zeiten	12 mo	do.
386—393	Beschäftigung	12 mo	do.
394—404	Heilige Biblische u. Heidensche Historie	Fol.	do.
405—407	diverse	Fol.	do.
408—418	Bauren-Stück	8vo	Hertel
419—422	4 Jahrs-Zeiten	Fol.	Remondini
423—426	Spielende Kinder	Fol.	Boucher
427—430	4 Jahrs-Zeiten	Fol.	Coypel
431—434	Spielende Bauer-Kinder		Prince de Schenau
435—436	galante Spiele fränz.		Eisen
437—440	4 Jahr-Zeiten		Eisen
441	Venus ins Bad gehend	Fol.	le Moine
442	L'amour Enfant		Rubens
443	Andromeda et Perseus		le Moine
444—448	5 Sinne		Wille et Eisen
449—452	Amours		diverses Auteurs
453—462	Nordische Trachten	8vo	le prince
463—480	do. do.	Fol.	do.
481—486	Conversations Champeter		do.
487—490	do. do.		Rembrand
491—501	Soldaten und Gauckler	8vo	Lutherberg
502—609	Amouretten	12 mo	von französischen Meistern

Continuatio.

F. 610—611	4 Jahrs-Zeiten nackte Kinder	doubletten	Eisen
612—629	Spielende und lernende Kinder		
630—638	Bauern-Tänze		
639—684	diverse Begebenheiten aus Comedien	8vo	von Eisen, Gravelot u. Boucher
685—687	Götter-Historie pp.		Cachin
688—792	Ovidii Metamorph Fehlen Nr. 16. 46 u. 49.	8vo	von franz. Meistern
793	— — — —	— Ehonc (?)	
194—803	Les Sens	8vo	Eisen
804—807	Different Panneaus		Canot, engl. Kupfer

808—822	do. Chinois		
890—892	dergl.		
823—836	dergl.		engl.
837—844	Trachten dergl.		Pillement
845—850	5 Sinne dergl.		
851—856	Ornements Chinois		
857—868	Chin. Vogel		Huquier
869—877	Recueil de fleurs des Caprice		Pillement
878—889	Recueil de Schifres fehlt 1 Stück		Mariller
995—1004	Figuren mit Prospect: radirt	Fol.	Gesner

3. Blumen Stück.

893—917	Principe de fleurs	Fol.	Tessier
918—945	Recueil de Bouquets et fleurs	Fol.	par Teßier et Vauquier
946—949	divers Bouquets	8vo	
951—957	Guirlanders et Bouquets	8vo	

4. Gebundene Kupfer.

Nr. A. Livre des Corbeilles et vases à fleurs par Avril 12 Blatt fol.
B. Livre des Vases à fleurs. 12 Bl. Tessier.
C. Recueil de plus de 600 Vases par Huquier. — fol.
D. Suite des Vases par Petitot 30 Stück.
E. Elements de l'orfeberée, fol.
F. Elements do. do. 2me Partie
G. Prospekte von verschiedenen Städten 4to
de Decameron de JeanBocace. 5 Theile gr. Okt. à Londres 1765.

Beilage III.

Personal-Liste aufgestellt am 10. Juli 1781 von J. G. G. Borchers in Fürstenberg.

Anzeige
derer H. Directores Vorsteher und sämtlichen Arbeiter bey der Fürstl. ächten Porcellain Fabricke.

I. Zu Braunschweig.

I. Die H. Directores

Sr. Excell. der H. Geheime Rath von Veronce

H. Cammer Direktor Bockelmann

H. Cammer Rath von Schrader.

II. Die H. Vorsteher.

H. Commissions Rath Reichard, welcher die zur Buntmahlerey gehör. bunten Farben componirt.

H. Buchhalter Schulze.

III. Die Bunt Mahler.

1. Beuchel, gebürt. aus Neustadt in Sächsischen.
2. Eiche aus Braunschweig
3. Hinze aus Trautenstein in Blankenburgischen
4. Hartwig aus Meinbrexen in Braunschweigischen
5. Jungesblut aus Beuern
6. Mietze aus Meißen
7. Wagener aus Braunschweig
8. Roloff aus Boffzen
9. Reuper gebürt. von Kloster Michälstein bey Blanckenburg.

IV. Poussirer, welche Portraits Blumen Laubwerk und Früchte formiren.[1])

1. Schubert, gebürt. aus Graebel in Fürstenthum Schweidniz
2. Hendler aus Meißen.

V. Neben Helfer.

Einpacker Wicker gebürt. aus Niederstein in Hessischen.

II. Zu Fürstenberg.

I. Die H. Vorsteher.

H. Oberfaktor Kohl welcher die zu verarbeitende Thonmasse besorgt und die Aufsicht über die sämtlichen Arbeiten hat, gebürtig aus Bernburg.

H. Buchhalter Hopstock welcher die sämtliche Einnahme und Ausgabe besorgt. gebürtig aus Ilsenburg in der Grafschaft Wernigerode.

H. Modell und Formen Inspector Rombrich geb. aus Dresden.

H. Doctor medicinä Hellwig welcher einige Rechnungen führt, die hiesige Fabric Witwen Casse besorgt und verschiedene commissiones hier vorsieht. geb. aus Garz in Vor Pommern.

II. Die hiesigen Arbeiter sind:

I. Blau Mahler.

1. Kind gebürtig aus Gräffenau in Schwartzburgischen

[1]) Aus dieser Liste geht also hervor, daß auch die Werkstätte der Modelleure, die 1774 zusammen mit der Buntmalerei von Fürstenberg nach Braunschweig verlegt, bald darauf aber wieder von hier nach Fürstenberg zurückverlegt worden war (vergl. S. 143), sich 1781 widerum in Braunschweig befunden haben muß. Wann aber diese zweite Übersiedelung dorthin, die vermutlich ebenfalls nur von kurzer Dauer war und merkwürdigerweise nirgends erwähnt wird, stattgefunden hat, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Vermutlich hing sie mit der Tatsache zusammen, daß um diese Zeit die eigentliche Figurenfabrikation, also das Hauptarbeitsgebiet der Modelleure, schon fast ganz aufgehört hatte. Indessen läßt sich nur schwer verstehen, wie diese Künstler, die ja nach dieser Liste nicht nur Porträts, also Reliefbildnisse und Büsten, sondern auch Blumen, Laubwerk und Früchte zu „formieren“ hatten, Dinge also, die in engster Verbindung mit der eigentlichen Formerei standen, gerade in Braunschweig ihre Tätigkeit besser als in Fürstenberg hätten ausüben können.

Anzeige derer Fabricanten welche sich allhier zu Fürstenberg aufhalten.

2 Haarmann — von Neuenhause in Sollingerwalde
3. Geisler — aus Freyberg in Chursächsischen
4. Böcker — aus Meinbrexen in Braunschweigischen
5. Mertin zugleich Porcellain Schleifer geb. aus Meistersdorff in Chur Böhmen.

II. Former welche das ovale Tafel Service, Büsten und verschiedene andere Stücke verfertigen.
1. Ludwig Becker gebürt. aus Eschershausen
2. Günter — — aus Hildburghausen
3. deßen Sohn geboh. zu Fürstenberg
4. Ferdinand Jürgens gebürtig von Hellenthal aus den Braunschweigh.
5. Conrad Jürgens
6. Georg Jürgens gebürt. von Hellenthal aus dem Braunschw.
7. Nagell — aus Holzminden
8. Pentzer — aus Rockendorff in Chursächs.
9. Wegener — aus Hüttenrode
10. Sachse gebohr. zu Fürstenberg

III. Dreher, welche auf einer Drehmaschien alles runde Caffée und Tafel Service verfertigen.
1. Moegis (?) gebürt. aus Moustiers in der Prouence in Frankreich
2. Sontag aus Boffzen
3. Stahn geboh. zu Fürstenberg
4. Carl Becker gebürtig aus Eschershausen
5. Grelle gebohr. zu Derenthal in Braunschweigisch.
6. Bolte geb. aus Boffzen
7. Böcker aus Holzminden.

IV. Schlemmer welche die Porcellain Erde mit Wasser anfeuchten und die Unreinigkeiten davon absondern.
1. Friedrich Jürgens gebürt. aus Lauenförde in Hannöverschen
2. Bertram — aus Greene in Braunschweigh
3. Paul aus dem Reiche
4. Mielert gebohr. zu Fürstenberg.

V. Brenner welche das Porcellain in den Brennöfen zubereiten
1. Christoph Jürgens aus Lauenförde in Hannöverschen
2. Sorge geb. aus Schleusingen in Sächsischen
3. Böhme — Großen Lenge in Hannöverschen
4. Erbrecht geb. von Schierke in Wernigerödisch.

VI. Capseldreher, welche aus harter Kies Erde runde Capsel verfertigen, worin das Porcellain zum Brennen in die Brennöfen gesetzt wird.
1. Paland geb. aus Fredelsloh in Hannöversch
2. Fischer — eben daher.

VII. Verschiedene Arbeiter.
1. Glasurer Range geb. aus Wildungen in Waldeckschen
2. Poussirer Greve geb. aus Wangelnstedt
3. Sievers und — von der Harzburg in Braunschw.
4. Sachse Materialien Arbeiter und Einpacker geb. aus Hartzgerode in Fürstenthum Anhalt
5. Goldschmidt Gödecke geb. aus Cassel.
6. Maße Kneter Weiß aus Leutershausen in Anspachischen
7. Tagelöhner Wolff aus Gossenhoff bey Nürnberg.

Beilage IV.

Verzeichnis der Arbeiten in Biskuit. (Siehe S. 125)

1) Portraits-Formen nach Originalen und Gemälden[1])

Jahr	Nr.		Formenmeister
1770	1	Der Durchl. Herzog Carl en face	Desoches
	2	Die Durchl. Herzog. Philip. Charlotte do.	,,
	3	des Hn. Erb Durchl. do.	,,
	4	der Fr. Erbprinzeß Königl. Hoheit do.	,,
	5	Des Erbpr. Durchl. en profil	,,
	6	Der Fr. Erbprinzeß Königl. H. do.	,,
	7	des Röm. Kaisers Josephi II. Maj.	,,
	8	Dauphine von Frankr.	,,
	9	des Herzogs Carl Durchl. en prof.	,,
	10	Fr. Markgräf v. Bayreuth H. D. do.	,,
	11	Fr. Herzogin von Waymar H. D. do.	,,
	12	des Erbprinz von Waymar H. D.	,,
	13	des Prinzen Ernst Aug. Constantin	,,
	14	des Herzogs Ferdinand D. en face	,,
1770	15	der Fr. Markgräf von Bayreuth H. D.	,,
	16	des Königs v. England Georg III Maj.	Rombrich
	17	des Erbstatthalters Wilhelm	Desoches
	18	des Königs v. Preuß Frid. II Majst.	
1775	19	der Professor Gellert	Rombrich
	20	der Durchl. Pr. Friedr. v. B. L.	
	21	desselben Gemahlin v. W. O.	
	22	Spalding	Luplau
	23	Formey	,,
	24	Silberschlag	,,
	25	Lessing	,,
1776	26	Ramler	,,
	27	Moses Mendelssohn	,,
	28	König von England n 2	Rombrich
	29	d. Gemahlin n 2	,,
	30	Graf Orlow	,,
	31	Rabener	,,
	32	Montesquieu	,,
	33	Diderot	,,
	34	Dalembert	,,
	35	Moliere	,,
	36	Descartes	,,
	37	Ramenau (= Rameau. Berichtigung d. Verfass.)	,,

[1]) Im Preiskurant von 1779 (siehe Beilage V) als „Porträts en medaillon, en biscuit" bezeichnet.

Jahr	Nr.		Formenmeister
	38	Lölly (= Lully?)	Rombrich
1776	39	Lafontaine	,,
	40	Abt Häseler	,,
1777	41	König v. England n 1	,,
Oktober	42	d. Gemahlin n 1	,,
	43	General Feld Marsch: v. Spörken	,,
	44	Regierungs Rath v. Blume	,,
	45	,, ,, v. Fredersdorf	,,
	46	Oberjägermeister v. Hanstein	,,
1780	47	Geheimerath v. Hardenberg	,,
	48	Oberamtmann Lamprecht	,,
1781	49	v. Campe v. holländ. General Staate	Hendler
	50	v. Werkmeister	,,
	51	Gemahlin	,,
	52	Kammerrath Greif (= Graefe) Nr. 2	,,
	53	Gemahlin Nr. 2	,,
July 16	54	Churfürst v. Beyern	,,
	55	Kästner, Professor in Göttingen	,,
	56	Bischof v. Osnabrück, kgl. Hoheit	,,
		in deutscher Kleidung Nr. 3	,,
		dito anders Nr. 3	,,
		mit Blumengrund v. d. Post (?)	,,
1780	57	v. Groote	,,
1781	58	König v. Frankreich, Medaillirung	Rombrich
	59	Gemahlin (Marie Antoinette)	,,
1782	60	Pütter, Professor F S	Bildhauer
	61	Murray ,, F A	Möller (oder Müller ?)
	62	Meiners ,, C Nr. 1	in
	63	Walch ,, I C W F	Hannover
	64	Leß (Lessing ?), Professor 1 G	,,
	65	Pius VI, Miniatur Nr. 3. 2. 1.	,,
	66	G. C. Lichtenberg	,,
	67	E. G. Baldinger, Dr. u. 1 Leibmedicus in Cassel	,,
	68	J. Beckmann, Philosoph	,,
	69	A. L. Schlötzer	,,
	70	J. P. Miller, Dr. Theologe	,,
	71	J. H. C. v. Selchon, Hofrath (= v. Selchow)	,,
	72	G. B. Beckmann, ,,	,,
	73	O. V. ,, Philosoph	,,
	74	(durchstr.)	,,
	75	d. röm. Kaiser Josephus II Nr. 1	,,
	76	C. Crell, Hofrath, Helmstedt	,,

Jahr	Nr.		Formen-Meister
1782	77	G. L. Boehmer.	Bildhauer
Dec.		NB.! Im Verz. C von hier ab bezeichnet	Möller (oder Müller?)
		Nr. 1 u. Nr. 2.	in
	78	J. F. Blumenbach	Hannover
		An Profezoris zu Helmstedt u. andere Personen	
1784	79	G. C. Beireis Nr. 2	Rombrich
	80	J. C. Velthusen, Abt	„
	81	A. P. Frick	„
	82	J. C. C. Ferber	„
	84	Cappel, Hofrath	„
	85	Kratzenstein	„
	HPFD	D. Hencken	„
	87	P. F. (= J) Bruns	„
	88	G. F. (= S) Klügel	„
	89	J. G. P. Roi (= Duroi)	„
	90	J. (= G) R. Lichtenstein	„
	91	F. A. Wideburg	„
	92	D. W. A. Teller	„
	93	L. F. Crell Bergr.	„
	94	G. M. Seidel (= Chr. T. Seidel?)	„
	95	Seydel Mayg (= Madame?)	„
	96	D. C. G. Reinhard (= Carl Friedrich R. ?)	„
	97	v. Braun	„
	98	J. M. F. Lademann	„
	99	A. B. Wallmann	„
	100	J. E. Wummenburg, Advocat (= Wunnenberg)	„
	102	J. O. L. (= J. C. F.) Dedekind, Borgemstr.	„
	103	Creller, Bergräthin	„
	104	Feldhusen, Abt (= Velthusen, J. K.)	„
	105	Kratzenstein, Hofräthin	„
	106	Wallmann, Kämmerer	„
Dec.			
1784	107	Portr. d. röm. Kaiser Joseph	
		dito Papst Pius VI Nr. 2	
1787	108	Portrait d. Prinz v. Wallis Nr. 3	
Sept. 10			
1788	109	Erbstatthalter v. Holland Nr. 2	
20. Oct.			
	110	Gemahlin, königl. Hoheit Nr. 2	
	111	Prinz Heinrich v. Preußen in Medailliong 6 Zoll	Rombrich
1791	112	Friedrich II in Medailliong 6 Zoll	
6. Nov.			

2) Portraits-Formen mit behängten Rahmen Nr. 2 nach Braunschw. Modellen. („welche 1778 von Braunschweig an die Fabrik abgesandt worden". Zusatz im Verzeichn. C).

Anno	Nr.		Formenmeister
1778	1	Minos	Schubert
d. 31. Juli	2	Theseus	,,
	3	Homerus	,,
	4	Lycurgus	,,
	5	Hesiodus	,,
	6	Alcaeus	,,
	7	Sappho	,,
	8	Thales	,,
	9	Solon	,,
	10	Chilo	,,
	11	Pittacus	,,
	12	Bias	,,
	13	Pythagoras	,,
	14	Simonides	,,
	15	Heraclitus	,,
	16	Anacreon	,,
	17	Pindarus	,,
	18	Sophocles	,,
	19	Architas	,,
	20	Socrates	,,
	21	Aristophanes	,,
	22	Democritus	,,
	23	Hippocrates	,,
	24	Plato	,,
	25	Anthistenes	,,
	26	Aeschines	,,
	27	Euripides	,,
	28	Isocrates	,,
	29	Phytias	,,
	30	Demosthenes	,,
	31	Lysander	,,
	32	Aristippus	,,
	33	Epaminondas	,,
	34	Aristoteles	,,
	35	Xenocrates	,,
	36	Theophrastus	,,
	37	Callisthenes	,,
	38	Crates	,,
	39	Menander	,,
	40	Euclides	,,
	41	Zeno	,,

Anno	Nr.		Formenmeister.
1778	42	Aratus	Schubert
d. 31. Juli	43	Epicurus	,,
	44	Apollonius Rhodius	,,
	45	,, Pergaeus	,,
	46	Conon	,,
	47	Chrysippus	,,
	48	Archimedes	,,
	49	Theocritus	,,
	50	Moschus	,,
	51	Carneades	,,
	52	Posidonius	,,
	53	Dionysius Halicar	,,
	54	Apulejus	,,
	55	Aristides	,,
	56	Posidippus	,,
	57	Aristomachus	,,
	58	Thrasybulus	,,
	59	Asclepiades	,,
	60	Aristoteles	,,
	61	Leodamus	,,
		„sind alle aus dem Kunst Cabinet in Braunschweig abgegossen“ (Bemerkung im „Journal“ C).	

3) Büsten-Formen nach Gips-Originalen, große à 7 Zoll, kleine à 2 Zoll. („Wie auch nach der Ähnlichkeit poussiret“. Zusatz im Verzeichnis 1771).

Anno	Nr.		Formenmeister
1771	A	Proserpina (Nr. 4) 18 Mgr.	Desoches
	a	do. Kleine (Nr. 1) 9 Mgr.	,,
	B	Venus medicea (Nr. 4)	,,
	b	do. Klein (Nr. 1)	,,
1772	C	Cicero (Nr. 4)	,,
		do. (Nr. 2)	,,
	c	do. Klein (Nr. 1)	,,
	D	Perseus (Nr. 4)	,,
	d	do. Klein (Nr. 1)	,,
	E	Puella graeca („Eine Griechin“)	,,
	e	do. Klein (Nr. 1)	,,
	F	Julius Caesar (Nr. 4)	,,
	f	do. Klein (Nr. 1)	,,
		große Postamente à $3^1/_4$ Zoll	
		kleine Postamente à 1 Zoll	

Anno	Nr.		Formenmeister
1772	G	Laocoon sen. (Nr. 5)	
	g	do. Klein	
	H	Laocoon jun. (Nr. 4)	
	h	do. Klein	
	I	Drusus	
	i	do. Klein	
	K	Ptolemaeus	
	k	do. Klein	
		(Postament 1 Nr. 1)	
	L	Luctator	Desoches
	l	do. Klein	,,
	M	Seneca	,,
	m	do. Klein	,,
	N	Caligula	,,
	O	Herzog Ferdinand v. Br. Lüneb. (Nr. 6)	,,
	P	Erbprinz Carl Wil. Ferdinand (Nr. 6)	,,
	Q	Prinz Friedrich August (Nr. 6)	,,
	R	Gemahlin (Nr. 6 od. 5e)	,,
	S	Laocoon der Vater (Nr. 5)	,,
	s	do. Klein (Nr. 2)	,,
	T	römische Spion od. Schleiffer (Nr. 5)	,,
	t	do. Klein (Nr 2)	,,
	U	Apollo (Nr. 5)	,,
	u	do. Klein (Nr. 2)	,,
	V	Christus (Nr. 5)	,,
	v	do. Klein (Nr. 3)	,,
	W	Maria (Nr. 4)	,,
	w	do. Klein (Nr. 3)	,,
	X	Herzog Carl v. Braunschw. (Nr. 6)	,,
	x	do. Klein (Nr. 2)	,,
	Y	Prinzeß v. Wallis (Nr. 6)	,,
	Z	Marcus Aurelius (Nr. 5)	,,
	Tz	Homerus (Nr. 5)	,,

Büsten-Formen nach Gips-Originalen große („wie auch nach der Ähnlichkeit poussiret“ Verz. C 1771).

Anno	Nr.		Formenmeister
1774 Mai 30	6	Erbprinz von Braunschweig Carl Georg August	
	6	Julius Caesar	Rombrich
	6	Octavius Augustus	,,

Anno	Nr.		Formenmeister.
1774	6	Tiberius Claudius Nero	Rombrich
Mai 30	6	C. Caligula	,,
	6	Tit. Claudius	,,
	6	Nero Claudius	,,
	6	Serg. Galba	,,
	6	A. Vitellius	,,
	6	Marc S. Otto	,,
	6	Tit. Vespasianus	Luplau
	6	Domitianus	,,
	6	Flav. Vespasianus	,,
	5	Niobe la mere	Desoches
	4	Niobe la fille vor sich sehend (A)	,,
	4	Niobe la fille rechts sehend (B)	,,
	4	Niobe la fille links sehend (C)	,,
Oktob.			
1777	2	Niobe la mere	,,
	2	Niobe la fille	,,
	2	Markgräfin von Bayreuth nach sächs. Modell mit Postement	Luplau nach sächs. Modell
	2	Prinzeß Augusta v. B. mit Postement	Schubert
	2	Voltaire mit Postement	Luplau
1777	2	Niobe la fille 2eme links	
	2	Niobe la fille 3eme sehend vorwärts	
	4	Herzog Ferdinand v. Br. L.	
	2	do.	
	1	Niobe la mere	
	1	Niobe la fille 1iere nach r. sehend	
	1	Niobe la fille 2 ,, l. sehend	Schubert
2. Merz			
1778	1	Niobe la fille 3 gerade aus sehend	,,
	4	Homerus	Schubert (?)
29 Juni			
1779	4	Virgilius	,,
Nov. 15	5	do. (Nr. 4 dito Nr. 3)	,,
1779	2	do. (,, ,, ,, 1)	,,
	5	Demosthenes	,,
(22 Dec.)	4	do.	,,
1780	2	von Werkmeister Gemahlin	,,
Feb.	2	Leibmedicus Brückmann	,,
April 2	5	Socrates	,,
	4	do.	,,
	3	do. (Nr. 2. Nr. 1)	,,

Anno	Nr.		Formen-Meister
	2	Herzog Carl v. Br. L.	Schubert (?)
	6	Römisch. Kayser Joseph II	,,
	5	do.	,,
	4	do.	,,
1780	3	regierende Herzogin, kgl. Hoheit	Hendler
1781	3	Herzog Ferdinand	,,
1782	3	Abt Jerusalem nebst Postament	Kroll (?)[1]
	2	dto.	
1781	5	Hippocrates 4. 3. 2. 1	
Juny			
und	3	Virgilius 1	
1782	3	Demosthenes 2. 1	
	3	Socrates 2. 1	
Juli 22	2	Venus Medici	
Aug. 12	2	Proserpina	
	2	dito Puella Cre (= Graeca)	
Sept.	1	Christus	
Oct.			
d. 20	2	Maria	
1783	2	Persius	
Feb.			
11	2	Abt Reynal 1	
Merz	2	Lessing, Hofrath	
11			
d. 31	5	Horace 4. 3. 2. 1 } Abguß	
Mai	2	Wieland 1 } Abguß	
Juny	2	Pope 1 } Abguß	
16. July	5	Newton 4. 3. 2. 1	
28. July	2	Druden	
1. Sept.	2	Addison 1	
	2	Prior 1	
22. Dez.	2	T. G. Herder	
1784	2	Reg. Herzogin v. Sachs. Weimar	
9. Jan.			
2. July	2	G. C. Beiri (= Beireis)	Rombrich
22. Sept.	2	J. W. v. Göthe 1	Schubert
25. Oct.	2	Marc Aurel 1. 4	Schubert (?)
	5	Plato 4. 3. 2. 1	,,
28. Novb.	2	Antinoi 1	,,
1785	2	Garric od. Garrik	,,
7. Merz	2	Milton	,,

[1]) Über diesen Modelleur hat sich weder aus den Akten noch sonst etwas ermitteln lassen. Auch der Name, Kroll oder Krell, steht nicht fest.

Anno	Nr.		Formenmeister.
	2	Shakspeare	Schubert (?)
8. Merz	1	Garric	,,
	1	Milton	,,
	1	Shakspeare	,,
18. July	2	Gladiator Moriens 1	,,
	2	Wilcke, Justiz-Rath	Rombrich
Oct. 3	2	Nicolai 1	,,
Mertz	2	Wilke, Justic Amtmann	Rombrich
1786			
April	2	Rousseau	Rombrich (?)
24			
d. 10. Juli	1	,, Abguß	,,
1786	2	Jerusalem Abt Cons. R* pousirt z Braunschweig. (* wohl Rombrich)	,,
d. 17. Aug.	2	Gellert 1	,,
? 7	2	Voltaire 1	,,
Sept. 4	2	Vestale 1	,,
Oct. 10	3	Lavater mit Postament 2 u. 1 ohne	,,
1787	2	Winkelmann	,,
19. Merz	1	J. J. Rousseau hohe Sorde auf Postament	,,
Dec.			
10	2	ordinaire Büste } Rousseau	,,
	1	,, ,, von } Rousseau	,,
		welches ein Abguß von Nr. 2 ist.	
1788	2	Griechisches Mädchen	Schubert
Aug. d. 5			
Nov. 3	2	Mengs	,,
1790	2	Euripides	,,
Oct. d. 11	2	Sappho	,,
1791 20 Feb.			
	1	,,	,,
Mai	2	Haller	,,
16			
	2	Zollikofer	,,
Sept. 5	2	den Herzog der Löwe	abgegossen
Okt. 24	2	Scipio Africanus	
	2	Germanicus	
Mertz 16	2	Mirabeau 1 (Präsident d. Versa)	
1792			
	2	desgl. hohe Büste	
	1	,, ,, mit Postament	
Dez. 16	2	v. Goeckingk 1	
1793			

Anno	Nr.		Formenmeister.
28. Jan.	2	Ariadne 1	
Sept. 1	2	Leibnitz 1	
1794		den König v. Preußen	
Merz		Friedrich II	
d. 20		dito hohe Büste	

4) Basreliefs, welche theils aus dem Kunst Cabinet Nachcopiret o. mit Fleiß abgegossen sind.

Anno	Nr.		Meister
1778			
2 Merz	6	Das Mahl der Götter	Schub.
	6	Tödtung der Kinder der Niobe	aus dem
		beide von 11½ Zoll lang und	Kunsthause
		7 ,, breit	abgegossen
July	5	Das Bachusfest 8½ Zoll lang	,,
		7 ,, breit	
	3	Minerva rund mit Schleifen	,,
	3	Venus, Adonis, Cupido ebenso	,,
	3	Minerva oben mit viereckigt. Rahm	,,
Juny	2	Frauensperson bei dem Altar stehend	,,
1779		Vestale genand	
	3	March (= Mars)	,,
	3	Venus	,,
	3	General Staat von Campe[1])	Hendler
	3	von Groote[1])	

[1]) Wahrscheinlich sind diese beiden Reliefs mit Nr. 49 und Nr. 57 der Abteilung 1 identisch.

Beilage V. *Preiskurant von 1779.*

Preiß-Courante einiger *Sorten Caffé-Geschirre,* von ächtem Fürstenberger Porzellan.	Blau bemahlt gerípt, ordinaire Mahlerey, oder glatt mit blauen Blumen und Guirlanden — *Mittelgut*		Blau bemahlt … — *Gut*		Glatt mit bunten oder andern couleurten Blumen		Glatt mit bunten oder andern couleurten Blumen und goldenem Rand		Glatt mit bunten oder andern couleurten Blumen mit Band- oder Mosaik-Kante, und goldenem Rand		Glatt mit Buchstaben aus bunten Blumen mit goldenem Rand		Glatt mit bunten Landschaften oder Vögeln, und goldenem Rand		Glatt mit bunten Landschaften und goldener Kante	
	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.
12 Paar Caffé-Tassen mit Henkel —	3	—	4	—	5	18	10	—	11	18	10	—	15	—	16	18
12 — dito ohne dito —	2	24	3	24	5	—	9	18	11	—	9	18	14	18	16	—
12 — Thé-Tassen mit dito —	3	—	4	—	4	18	9	—	10	18	9	—	14	—	15	18
12 — dito — ohne dito —	2	24	3	12	4	—	8	18	10	—	8	18	13	18	15	—
12 — Choquelade-Tassen mit dito —	5	—	7	—	8	18	12	—	14	—	12	—	18	—	21	24
1 Caffé-Kanne Nro. 1. — —	1	—	1	6	1	24	2	18	2	24	2	24	3	18	4	—
1 dito — 2. — —	1	12	1	24	2	18	2	30	3	—	3	—	4	—	4	18
1 dito — 3. — —	1	24	2	—	3	—	3	12	3	18	3	18	4	18	5	—
1 Milch- oder Rahm-Kanne Nro. 1.	—	12	—	18	—	24	1	3	1	9	1	9	1	18	1	27
1 dito — 2.	—	21	—	30	1	9	1	30	2	—	2	6	3	—	3	15
1 dito — 3.	—	27	1	—	1	15	2	6	2	12	2	15	3	15	3	24
1 Thé-Kanne Nro. 1. — —	—	12	—	18	—	24	1	3	1	9	1	9	1	18	1	27
1 dito — 2. — —	—	24	1	—	1	9	1	30	2	—	2	6	3	—	3	15
1 dito — 3. — —	—	30	1	6	1	15	2	6	2	12	2	15	3	15	3	24
1 dito — 4. — —	1	—	1	12	1	24	2	18	2	24	2	24	3	24	4	—
1 dito — 5. — —	1	12	1	24	2	18	3	30	4	—	4	—	4	24	5	—

1 Thé-Dose Nro. 1. — —	—	18	—	24	—	24	1	3	1	9	1	9	1	18	1	27
1 dito — 2. — —	—	21	—	30	1	9	1	30	2	—	2	6	3	—	3	15
1 dito — 3. — —	—	27	1	—	1	15	2	6	2	12	2	15	3	15	3	24
1 Zucker-Dose Nro. 1. — —	—	18	—	24	—	24	1	6	1	12	1	12	2	18	2	27
1 dito — 2. — —	—	24	1	—	1	12	2	6	2	12	2	30	3	18	3	33
1 dito — 3. — —	—	30	1	6	1	27	2	15	2	21	3	—	4	—	4	18
1 Spühl-Napf Nro. 1. — —	—	18	—	24	—	24	1	18	1	24	1	24	1	27	2	—
1 dito — 2. — —	—	30	1	6	1	12	2	12	2	18	3	—	4	—	4	9
1 Zucker- oder Einsatzschale Nro. 1.	—	12	—	18	—	21	—	27	—	30	—	30	1	—	1	15
1 dito — 2.	—	18	—	24	1	—	1	6	1	12	1	12	1	27	1	33
1 Thé-Dejeuné-Brett — — —	2	24	3	12	5	—	6	—	7	12	6	18	8	—	9	—
1 Caffé-Dejeuné-Brett — — —	3	12	4	12	5	30	7	18	9	—	8	—	10	18	11	18
1 Thé-Löffel — — — —	—	6	—	9	—	9	—	12	—	15	—	15	—	15	—	21
Aus vorbenannten Stücken, und deren beygesetzten Preisen, läßt sich der Preiß eines Service selbst bestimmen, dabey es denn auf die Stückezahl und deren Größen ankömmt.																
Ein gewöhnliches Caffé- und Choquelade-Service kostet — — —	10	24	14	24	19	24	30	—	33	24	32	24	46	9	52	6
Ein Caffé-Dejeuné-Service kostet —	6	9	8	6	10	30	15	12	17	27	16	24	22	30	25	21
Ein Thé-Dejeuné-Service kostet —	5	—	6	21	9	6	12	15	14	18	13	30	19	—	21	12

Zu dem gewöhnlichen Caffé- und Choquelade-Service wird gerechnet: 12 Paar Caffé-Tassen mit Henkel, 6 Paar Choquelade-Tassen mit Henkel, ein Caffé-Topf, ein Milch-Topf, ein Thé-Topf, eine Thé-Dose, eine Zuckerdose, ein Spühl-Napf, als die sogenannten Sechs großen Stücke von Nro. 2. nebst einer Einsatz-Schale von Nro. 2.

Zu dem Caffé-Dejeuné-Service wird gerechnet: ein Caffé-Brett, eine Caffé-Kanne Nro. 1. eine Rahm-Kanne Nro. 2. eine Zucker-Dose Nro. 1. 2 Paar Caffé-Tassen mit Henkel, und 2 Löffel.

Zu dem Thé-Dejeuné-Service wird gerechnet: ein Thé-Brett eine Thé-Kanne, Nro. 3. eine Rahm-Kanne Nro. 2. eine Zucker-Dose Nro. 1. ein Paar Tassen, und ein Löffel.

Auch sind von Caffé- und Dejeuné-Services feinere Sorten, als: mit Früchten, mit Feder-Vieh, mit teutschen, russischen und japanischen Figuren, mit Amoretten, mit Medaillons und antiken Köpfen etc. bemahlet, in glatten und gravirten Desseins, wie auch feinere Tassen mit Buchstaben und Silhouetten in verschiedenen Façons, und andern Sachen mehr, um die billigsten Preise zu haben.

Preiß-Courante einiger *Sorten Tafel-Geschirre* von ächtem Fürstenberger Porzellan.	Glatt blau bemahlt, indianische Mahlerey				Glatt mit bunten Blumen		Glatt m. bunten Blumen, und goldenem Rand				Glatt mit bunten Vögeln auf Aesten sizzend, und gold. Rand		Glatt mit bunten Feder-vieh und golde-nem Rand		Glatt mitt bunten kleinen Land-schaften, u. gold. Rand	
	Mittelgut		*Gut*		*Mittelgut*		*Mittelgut*		*Gut*		*Mittelgut*		*Mittelgut*		*Gut*	
	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.	Rtlr.	Mgr.
1 Fleisch-Teller — — — —	—	12	—	18	—	28½	—	34	1	4½	1	1	1	6½	1	13½
1 Suppen-Teller — — — —	—	15	—	21	—	31	1	—	1	8	1	4½	1	9	1	18
1 Desert-Teller mit durchbroch. Rande	—	24	—	30	1	—	1	7½	1	22½	1	15	1	18	2	—
1 runde Schüssel Nr. 1. im Diam. 11½ Zoll	—	27	1	6	1	9	1	15	1	22	1	18½	1	30	2	3
1 dito dito — 2. „ „ 12¼ „	1	18	2	—	1	24	2	3	3	18	2	9	2	24	3	3
1 dito dito — 3. „ „ 13½ „	2	12	3	18	2	24	3	9	4	18	3	12	3	31	5	9
1 dito dito — 4. „ „ 14¼ „	3	12	4	18	4	27	5	34	6	30	5	15	6	6	7	18
1 dito Compotiere Nr. 1. „ „ 7½ „	—	12	—	18	—	26	—	34	1	4½	1	—	1	9	1	15
1 dito dito — 2. „ „ 8½ „	—	15	—	24	—	31	1	6	1	15	1	4½	1	15	1	27
1 dito dito — 3. „ „ 10 „	—	20	—	30	1	6	1	21	1	30	1	18	1	24	2	6
1 dito dito — 4. „ „ 11 „	—	24	1	—	1	24	1	34	2	15	1	27	2	—	2	24
1 dito Salatiere Nr. 1 „ „ 8½ „	—	21	—	30	1	3	1	22	1	34	1	24	1	27	2	18
1 dito dito — 2. „ „ 10¼ „	—	27	1	6	1	18	2	6	2	18	2	—	2	9	2	33
1 dito dito — 3. „ „ 11½ „	1	6	1	24	2	—	2	30	3	18	2	15	2	18	4	—
1 dito Punsch-Bohle Nr. 1. „ 10 „	3	—	4	—	6	12	7	21	8	33	7	24	9	18	11	18
1 dito dito — 2. „ „ 11 „	3	24	5	12	8	12	10	15	11	27	10	24	12	12	14	27
1 dito dito — 3. „ „ 12 „	4	24	6	24	10	—	12	12	14	18	14	24	15	33	18	30
1 ovale Schüssel Nr. 1. lang 13 „	1	12	2	—	2	9	2	30	3	18	3	—	3	9	4	—
1 dito dito — 2. „ 14¼ „	2	—	2	24	3	6	3	33	4	30	3	24	4	3	5	—
1 dito dito — 3. „ 15¼ „	2	12	3	12	3	30	4	20	5	30	4	27	5	—	6	12

1 dito dito — 4. „ 16 ¼ „	2	24	4	—	4	22½	5	3	6	24	4	33	5	22	7	6
1 dito dito — 5. „ 17 „	3	12	5	—	5	12	6	6	7	30	6	12	6	20	8	18
1 dito dito — 6. „ 17 ½ „	4	—	6	—	5	31	6	34	9	3	7	18	7	30	9	30
1 dito Terrine — 1. „ 10 „	3	9	4	18	6	18	7	33	9	18	7	27	9	—	12	6
1 dito dito — 2. „ 12 „	4	—	6	—	9	15	11	24	13	24	10	—	12	12	15	24
1 dito dito — 3. „ 14 „	5	12	8	—	13	—	14	27	16	12	15	—	16	30	20	24
1 Sauciere nebst Unterschale — —	1	12	2	—	2	6	2	22	4	—	2	30	3	9	5	24
1 Butter-Dose nebst dito — —	—	27	1	—	1	30	2	22	3	30	3	18	3	—	4	3
1 Salzfaß — — — — —	—	9	—	12	—	15	—	18	—	22	—	21	—	24	—	27
1 Korb zum Desert Nro. 1. — —	1	—	1	18	1	27	1	30	2	6	2	6	2	24	3	18
1 dito — dito — 2. — —	1	24	2	6	2	9	2	18	3	12	3	6	3	21	4	18
1 dito — dito — 3. — —	2	9	2	30	3	9	3	27	4	15	4	3	4	18	5	21
1 dito — dito — 4. — —	2	27	3	18	4	12	4	27	5	15	5	—	5	12	6	9
1 Schüssel Nro. 1. zum Desert, mit durchbrochnem Rand, so auch zu Unterschalen der größern Körbe dienet —	1	18	2	—	2	8	2	15	2	30	2	27	3	—	3	18
Aus vorbenannten Stücken, und deren beygesetzten Preisen, läßt sich der Preiß eines Service selbst bestimmen, dabey es denn auf die Stückezahl und deren Größen ankömmt; sollte ein solches Service auf 18 Couverts eingerichtet werden, so kostet dasselbe	80	15	116	18	147	34½	180	15	224	35	186	5	212	33	264	24

Hiezu sind gerechnet: 4½ Dutzend Fleisch-Teller, 1½ Dutzend Suppen-Teller, 4 runde Schüsseln Nr. 1, 4 dito Nr. 2, 2 dito Nr. 3, 2 dito Nr. 4, 4 runde Compotieres Nr. 1, 2 dito Nr. 2, 4 runde Salatieres Nr. 1, 2 dito Nr. 2, 2 ovale Terrinen Nr. 1, nebst 2 ovale Unterschüsseln Nr. 2, eine ovale Terrine Nr. 2. nebst einer ovalen Unterschüssel Nr. 4, 2 große ovale Braten-Schüsseln Nr. 6, 2 Saucieren, nebst Unterschalen, und eine Butterbüchse nebst Unterschale.

Uebrigens können sowol in glatten als gravirten Desseins, Tafel-Services nach eines jeden Gefallen und Bestellung verfertiget werden, als: mit japanischen Figuren, mit Medaillons, worin Namen, oder Vasen à l'antique, oder antique Köpfe, ferner mit Prospecten etc. und werdrn in allen diesen sowol, als den sonst zu verkaufenden Porzellan-Waaren, die billigsten Preise gegeben.

Preiß-Courante (von 1779) verschiedener Sorten von Büsten, Basreliefs, Medaillons, Aufsätzen auf Camine oder auf Plateaux, Pots pourris, Vasen und Figuren, von ächtem Fürstenberger Porzellan.	Zoll-Höhe incl. der Postemente	Rthlr.	Mgr.
Büsten.			
Büsten en biscuit, Nro. 1 nach Antiken, auf weißen und vergoldeten Fußgestellen, als: *Laocoon* und dessen 2 Söhne, *Niobe* und deren 3 Töchter, *Perseus*, *Cicero*, *Proserpina*, *Julius Cæsar*, *Drusus*, *Ptolemæus*, *Seneca*, der römische Spion, römische Fechter, *Virgilius*, *Demosthenes*, *Socrates*, *Diogenes*, *Apollo*, *Venus* von Medices, und ein griechisches Mädchen, das Stück	3 ½	1	12
Dito dito, Nro. 2. *Seneca*, der römische Spion, römische Fechter, *Laocoon*, dessen jüngster Sohn, *Apollo*, *Niobe*, und deren 3 Töchter, *Virgilius*, *Demosthenes*, *Socrates*, *Diogenes* das Stück	4 ½	2	—
Dito dito, Nro. 3. *Homerus*, *Marcus Aurelius*, *Christus*, *Madonna*, *Virgilius*, *Demosthenes*, *Socrates*, *Diogenes* das Stück	9	3	18
Dito dito, Nro. 4. *Seneca*, der römische Spion, *Homerus*, *Laocoon* und dessen zwey Söhne, *Perseus*, *Proserpina*, *Venus* von Medices, *Julius Cæsar*, *Cicero*, *Virgilius*, *Demosthenes*, *Socrates*, *Diogenes*, *Drusus*, *Ptolemæus*, *Marcus Aurelius*, die 3 Töchter der *Niobe*, und ein griechisches Mädchen das Stück	12	4	18
Dito dito, Nro. 5. *Laocoon*, *Caligula*, der römische Spion, römische Fechter, *Madonna*, *Christus*, *Marcus Aurelius*, *Homerus*, *Mercurius*, *Niobe*, *Virgilius*, *Demosthenes*, *Socrates*, *Diogenes* das Stück	14	7	—
Dito dito, die zwölf ersten römischen Kaiser — das Stück	6 ¼	2	18
Büsten en biscuit, Nro. 2. auf weißen und vergoldeten Fußgestellen, von Ihren Durchlauchten, *dem regierenden Herzog*, *dem Herzog Ferdinand*, *dem Erbprinzen*, *und dem Prinzen Friedrich von Braunschweig* — — das Stück	4 ½	2	—
Dito dito, Nro. 7. auf vergoldeten Fußgestellen mit Wappen und Wappendecke, von vorgedachten höchsten Personen das Stück	18	20	—
Dito dito, Nro. 4. auf weißen und vergoldeten Fußgestellen, von Ihren Durchlauchten, *dem Herzog Ferdinand*, *und dem Erbprinzen von Braunschweig* — das Stück	12	5	30
Dito dito, auf dito Fußgestellen, von Ihrer Durchlaucht, der Frau Aebtissin von Gandersheim — — das Stück	9 ½	5	18
Dito dito auf dito, von Ihrer Durchlaucht, der Frau Markgräfin von Bayreuth — — — das Stück	11 ½	8	24
Dito dito auf dito, von dem *Herrn von Voltaire* das Stück	12	10	—

Büsten.	Zoll-Höhe	Rthlr.	Mgr.
Die Statue Sr. Majestät *des Königs von Preußen*, zu Pferde en biscuit, auf einem weißen und vergoldeten Fußgestelle, mit Namenszuge, und Attributen in erhabener Arbeit —	20	45	—
Dieselbe, auf gleichem Fußgesimse, das als Lava oder als Porphyr bemahlet und vergoldet ist — — — —	20	50	—
Viereckigte *Piedestaux* mit vergoldeten Rändern, zu oben gedachten Büsten Nro. 1. — — das Stück	2 ½	—	24
Dito dito, mit dito dito, zu dito Nro. 2. — das Stück	3	—	31

Basreliefs und Medaillons, en biscuit.	Zoll-Höhe	Zoll-Breite	Rthlr.	Mgr.
Basreliefs en biscuit, mit vergoldeten Rahmen, vorstellend: ein Göttermahl, und die Tödtung der Kinder der *Niobe* durch *Apoll* und *Diana*, — jedes	6	10	10	—
Dito dito, ein Bacchus - Fest — — —	6	7 ½	9	—
Dito dito, *Venus* und *Adonis*, *Minerva*, *Mars*, und *Bacchus* mit der *Venus*, — — jedes	4	3 ½	4	—
Dito dito, dieselben, auf blauem Grunde, oben mit einer Bandschleife, und vergoldetem Rahmen, rund, jedes	4 ½	4 ½	7	18
Dito dito, eine opfernde Vestalin, mit vergoldetem Rahmen oval	3 ½	2 ½	1	27
Dito dito, dieselbe auf blauem Grunde, mit dito oval	3 ½	2 ½	2	9
Dito dito, eine Suite von 60 alten Köpfen, mit antiken vergoldeten Rahmen, — oval, das Stück	3	2 ½	1	21
Dito dito, dieselbe Suite, auf blauem Grunde, mit dito Rahmen, — — oval, das Stück	3	2 ½	1	33
Portraits en medaillon, en biscuit, mit vergoldeten Rahmen und Inschrift, von Ihren Majestäten, *dem Kayser, König von Preußen, König und Königin von England, der Königin von Frankreich*; Ihren Königlichen Hoheiten, *der regierenden Frau Herzogin von Braunschweig*, und *der Frau Erbprinzessin von Braunschweig*; Ihren Durchlauchten, *dem regierenden Herzoge, dem Herzoge Ferdinand, dem Erbprinzen, dem Prinzen Friedrich von Braunschweig*, nebst verschiedenen andern Durchlauchtigsten Personen, wie auch von Gelehrten, als: *Gellert, Rabener, Spalding, Formey, Silberschlag, Moses Mendelssohn, Lessing, Ramler, la Fontaine, Rameau, Descartes, Lully, Diderot, d'Alembert, und Montesquieu* oval, jedes	2 ½	2	1	—

Aufsätze von Urnen nach Antiken auf Kamine oder Plateaux.	Zoll-Höhe	Zoll-Breite	Rthlr.	Mgr.
1 Aufsatz Lit. B. weiß und vergoldet, bestehend in 5 Stück, als 1 Stück Nro. 3. von 12 ½ Zoll, 2 Stück Nro. 2. jedes 10 Zoll, und 2 Stück Nro. 1. jedes 8 ½ Zoll hoch — — — — kostet	—	—	47	18
1 dito Lit. C. mit Widderköpfen, und Guirlanden, bemahlt mit Medaillons, worin antike Köpfe in grau; auf den Seiten ihre Attribute; übrigens stark vergoldet, bestehend in 5 Stück, als 1 Stück Nro. 3. 17 Zoll, 2 Stück Nro. 2. jedes 14 ½ Zoll, und 2 Stück Nro. 1. jedes 12 Zoll hoch, — kostet	—	—	100	—
1 dito Lit. G. weiß und vergoldet, bestehend in 7 Stück, als: 1 Stück Nro. 4. 16 Zoll, 2 Stück Nro. 3. jedes 12 ½ Zoll, 2 Stück Nro. 2. jedes 11 Zoll, und 2 Stück Nro. 1. jedes 8 ½ Zoll — — kostet	—	—	67	18
1 dito Lit. H. weiß und vergoldet, bestehend in 7 Stück, als: 1 Stück Nro. 4. 16 Zoll, 2 Stück Nro. 3. jedes 14 Zoll, 2 Stück Nro. 2. jedes 10 Zoll, und 2 Stück Nro. 1. jedes 6 Zoll — — kostet	—	—	62	24
1 dito Lit. J. weiß und vergoldet, bestehend in 7 Stück, als: 1 Stück Nro. 4. 15 Zoll, 2 Stück Nro. 3. jedes 9 ½ Zoll, 2 Stück Nro. 2. jedes 8 ½ Zoll, und 2 Stück Nro. 1. jedes 7 ½ Zoll — — kostet	—	—	57	18
1 dito Lit. M. weiß und vergoldet, bestehend in 5 Stück, als: 1 Stück Nro. 3. 10 ½ Zoll, 2 Stück Nro. 2. jedes 8 Zoll, und 2 Stück Nro. 1. jedes 6 Zoll, kostet	—	—	27	18
1 dito Lit. N. wie vorstehender, von Stückezahl und Höhe, jedoch von veränderten Façons kostet	—	—	27	18
1 dito Lit. R. weiß und vergoldet, bestehend in 5 Stück, als: 1 Stück Nro. 3. 12 ½ Zoll, 2 Stück Nro. 2. jedes 11 Zoll, und 2 Stück Nro. 1. jedes 9 Zoll kostet	—	—	37	18

Pots pourris und Vasen.	Zoll-Höhe	Rthlr.	Mgr.
1 Pot pourri Nro. 2. bemahlt mit Medaillons, worin Amoretten, grau in grau, die Handhaben und Ränder vergoldet —	16	20	—
1 dito Nro. 1. — dito — dito — — kleiner	13	12	18
1 dito Nro. 2. mit Medaillons, worin antike Köpfe, dito vergoldet	16	17	18
1 dito Nro. 1. mit dito — dito — dito — kleiner	13	10	—
1 dito Nro. 2. mit bunten Landschaften, und dito vergoldet	16	17	18
1 dito Nro. 1. mit dito — dito — dito — kleiner	13	12	18
1 dito Nro. 2. mit buntem Federvieh, und dito vergoldet —	16	15	—
1 dito Nro. 1. mit dito — dito — dito — kleiner	13	9	30
1 dito Nro. 2. mit bunten Vögeln, und dito vergoldet —	16	11	27

Pots pourris und Vasen.	Zoll-Höhe	Rthlr.	Mgr.
1 Pot pourri Nro. 1. mit bunten Vögeln, und dito vergoldet kleiner	13	7	18
1 dito Nro. 2. mit bunten Blumen, und dito vergoldet —	16	11	24
1 dito Nro. 1. mit dito — dito — dito — kleiner	13	6	9
1 dito Nro. 2. blau bemahlt — — — —	16	4	18
1 dito Nro. 1. dito — — — — kleiner	13	3	—
1 dito Nro. 1. bemahlt mit in Gold radirten Medaillons, worin Amoretten, grau in grau; der übrige auswendige Raum des ganzen Gefäßes blauer Grund mit goldener Mosaik bemahlet, und goldenen Rändern — —	13	30	—
1 dito Nro. 1. bemahlt mit goldenen Medaillons, worin bunte Blumen; der übrige Raum blau, wie vorstehender —	13	22	18
1 dito Lit. P. Nro. 2. ohne Handhaben, bemahlt mit bunten Blumen, und vergoldetem Rand — — —	16	11	24
1 dito Lit. P. Nro. 2. dito, bemahlt mit buntem Federvieh in goldenen Medaillons; der übrige auswendige Raum des ganzen Gefäßes blaue Grund mit goldener Mosaik bemahlt, und mit goldenem Rande — — —	16	30	—
1 dito Lit. P. Nro. 3. bemahlt und vergoldet als vorstehender	18 ½	47	18
1 dito Lit. P. Nro. 2. bemahlt mit Gold radirten Medaillons, worin antike Köpfe, grau in grau, fein punctirt, der übrige Raum blau und vergoldet als vorstehende —	16	47	27
1 Pot pourri en Vase, Lit. S. mit durchbrochenem Deckel, bemahlt mit Medaillons worin Amoretten, grau in grau, die Handhaben und Ränder vergoldet — —	15	22	18
1 dito dito Lit. S. bemahlt mit Medaillons, worin antike Köpfe, und dito vergoldet — — — —	15	19	30
1 dito dito Lit. S. mit bunten Landschaften, und dito vergoldet	15	19	30
1 dito dito Lit. S. mit buntem Federvieh, und dito vergoldet	15	16	—
1 dito dito Lit. S. mit bunten Vögeln, und dito vergoldet —	15	14	—
1 dito dito Lit. S. mit bunten Blumen, und dito vergoldet —	15	13	—
1 Pot pourri en Vase, Lit. Q. das Untertheil als eine Muschel, und das Obertheil mit bunten Blumen bemahlt, übrigens reich mit Golde gezieret — — —	16	15	—
1 dito dito Lit. Q. als vorstehender, und das Obertheil mit buntem Federvieh bemahlt, dito vergoldet —	16	17	18
1 Pot pourri en Vase, Lit. L. in deren 3 Nischen die Figuren *Hercules*, *Omphale* und *Cupido*, so staffirt sind, stehen; die Vase weiß, und stark vergoldet — —	17	35	—
1 dito dito Lit. L. mit dito Figuren, so en biscuit sind, die Vase als Marmor oder Porphyr bemahlt, und stark vergoldet	17	42	18
1 Vase, Lit. K. mit Blumenranken belegt, die nach der Natur staffirt sind; am Fuß der Vase 2 Figuren, und auf dem Deckel eine sitzende Figur; die Vase stark mit Golde gezieret und radirt — — — —	21 ½	58	—

Pots pourris und Vasen.	Zoll-Höhe	Rthlr.	Mgr.
1 Vase Lit. K. mit Blumenranken belegt, die nach der Natur staffirt sind; am Fuß der Vase 2 Figuren, und auf dem Deckel eine sitzende Figur; mit gewöhnlicher Vergoldung	21 ½	42	18
1 Vase, Lit. T. mit Henkel, auf dem Deckel eine sitzende Figur, welche staffirt ist; das Gefäß mit bunten Blumen bemahlt, und mit Golde gezieret — — — —	23	46	18
1 dito Lit. T. mit Satyrköpfen, statt der Handhaben; an dem Gefäß Medaillons gemahlt, worin Amoretten. Grau in grau; übrigens stark mit Golde gezieret — —	22	55	—
Einige Sorten von Figuren.			
Federvieh Nro. 1. verschiedene Sorten das Stück 2 Zoll bis	3	—	20
Vögel Nro. 2. verschiedene Sorten — — das Stück	4	1	—
Figuren Nro. 1.die 4 Jahrszeiten, die 4 Elemente, und die 5 Sinne das Stück	3	—	30
Figuren Nro. 2. Schäfer, Schäferin, Gärtner, Gärtnerin, Japaneser, Bauren mit Federvieh, Bäurinnen mit dito, Waldhornist, Jäger, Musicanten — — — das Stück	4	1	—
Dito Nro. 2. Verkäufer und Verkäuferinnen: mit Federvieh, Galanterien, Milch, Radiesen, Gurken; ferner Marketender und Marketenderin, Kutscher, und Mädchen mit einem Futterkorb — — — — das Stück	4	1	6
Dito Nro. 3. die 4 Jahrszeiten, eine Troupe von 15 italiänischen theatralischen Masken, Kutscher, und Mädchen mit einem Futterkorb — — — — das Stück	4 ½	1	15
Dito Nro. 4. Gärtner, Gärtnerin, Schäfer, Schäferin, Kutscher, und Mädchen mit einem Futterkorb das Stück	5 ½	2	6
Dito Nro 4. Diana, Apollo, Paris, Cleopatra das Stück	7	2	30
Dito Nro. 5. Jupiter, und die 4 Jahrszeiten das Stück	8	3	18
Dito Nro. 5. die 4 Jahrszeiten, nach Antiken das Stück	8	5	—
Dito Nro. 7. Apollo, Mercurius, und Diana das Stück	13	8	24
Gruppen von Figuren Nro. 3. Schmidt beym Amboß, Bötticher einen Reif umschlagend, und ein Steinmetz der einen Stein zurichtet — — — das Stück	4	1	15
Dito dito Nro. 3. Bildhauer an einer Büste arbeitend das Stück	4	1	30
Dito dito Nro. 4. Mädchen mit Ziege, und Junge mit Ziegenbock — — — — das Stück	6	2	21
Dito dito Nro. 4. Knabe der einen Hund durch den Reif springen läßt, Mädchen, das einen Hund füttert das Stück	5	4	12
Dito dito Nro. 4. Federvieh-Krämer, und Milch-Krämerin, bey jedem ein Kind stehend — — das Stück	6 ½	6	9
Dito dito Nro. 5. Flötenbläser an dem Stamm eines Baums stehend; Mädchen, das auf der Zither spielt das Stück	7 ½	3	24

Einige Sorten von Figuren.	Zoll-Höhe	Rthlr.	Mgr.
Gruppen von Figuren Nro. 5. zwey Gruppen, jede 2 Welttheile vorstellend das Stück	7	6	18
Dito dito Nro. 5. Vulcan beym Amboß, und Neptun der Wasser ausschüttet — — — das Stück	8 ½	9	6
Dito dito Nro. 5. Bauer mit einem Mädchen am Baume sitzend, worin ein Käficht steht — — — —	10 ½	8	18
Dito dito Nro. 6. Andromeda am Felsen geschlossen, und Perseus welcher das See-Ungeheuer erlegen will — —	12	11	30
Dito dito Nro. 6. Hercules, Omphale und Cupido — —	9	11	—
Cassolets, die von 3 Kinderfiguren getragen werden, auf dem Deckel des Gefäßes ein Bouquet von Blumen — —	14	18	—

Uebrigens sind von Tafel- und Caffe - Servicen mit blauer und bunter Mahlerey, auch von Tableaux, Galanterien, Tabatieren, Schreibzeugen, Blumenkörben, Fruchthörnern, Lavoirs, Bouillon - Schalen, Leuchtern, Pomade- und Rouge-Büchsen, und sonst mehrern andern Waaren, verschiedene Sorten um die billigsten Preise zu haben.

Beilage VI. *Preis-Verzeichnis aus der Zeit um 1830.*

Preiß-Verzeichniß
der
Herzogl. Braunschweig-Lüneburgischen Porzellan-Fabrik
zu Fürstenberg.

Weißes Thee- und Caffee-Geschirr.

			Gut		Ausschuß	
Caffeekannen.			Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Gerade aufgehende Form	No. 1.	das Stück	—	12	—	11
dito	No. 2.	,,	—	14	—	12
dito	No. 3.	,,	—	18	—	16
dito	No. 4.	,,	1	4	1	—
Ovale Form	No. 2.	,,	—	14	—	12
dito	No. 3.	,,	—	18	—	16
Vasen-Form	No. 2.	,,	—	20	—	16
dito	No. 3.	,,	1	4	1	—
Französische Form	No. 2.	,,	—	20	—	12
dito	No. 3.	,,	1	4	—	16
Japanische Form		,,	1	—	—	16
Milchkannen.						
Gerade aufgehende und ovale Form	No. 1.	,,	—	7	—	6
dito dito	No. 2.	,,	—	9	—	8
dito dito	No. 3.	,,	—	11	—	10
Vasen-Form	No. 1.	,,	—	7	—	6
dito	No. 2.	,,	—	10	—	9
dito	No. 3.	,,	—	14	—	12
Französische Form	No. 1.	,,	—	7	—	6
dito	No. 2.	,,	—	10	—	8
dito	No. 3.	,,	—	14	—	10
Japanische Form		,,	—	14	—	8
Rahmkannen.						
Gerade aufgehende und ovale Form	No. 0.	,,	—	4	—	3
dito dito	No. 1.	,,	—	5	—	4
dito dito	No. 2.	,,	—	6	—	5
dito dito	No. 3.	,,	—	8	—	7
dito dito	No. 4.	,,	—	9	—	8
Vasen-Form	No. 1.	,,	—	5	—	4
dito	No. 2.	,,	—	8	—	6
dito	No. 3.	,,	—	10	—	8
dito	No. 4.	,,	—	12	—	10

		Gut		Ausschuß	
		Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Französische Form ....No. 1.	*das Stück*	—	5	—	4
dito ....No. 2.	,,	—	8	—	5
dito ....No. 3.	,,	—	10	—	7
Ordinaire runde Form ....No. 0.	,,	—	5	—	4
dito ....No. 1.	,,	—	6	—	5
dito ....No. 2.	,,	—	8	—	7
Japanische Form	,,	—	14	—	10
Spühlnäpfe.					
Antike, glatte und Vasenform ....No. 1.	,,	—	8	—	6
dito ....No. 2.	,,	—	12	—	10
dito ....No. 3.	,,	—	16	—	14
Französische Form............................No. 1.	,,	—	8	—	6
dito ....No. 2.	,,	—	14	—	12
dito ....No. 3.	,,	—	18	—	16
Japanische Form	,,	—	18	—	10
Tassen.					
Ordinaire glatte, mit Henkel	*das Paar*	—	$3\frac{1}{3}$	—	$2\frac{2}{3}$
dito ohne dito	,,	—	$2\frac{2}{3}$	—	2
Antike, glatte ....No. 10, 12, 15, 17	,,	—	5	—	4
Verschiedene Formen ....No. 19	*das Paar*	—	6		$4\frac{1}{3}$
dito ....No. 26, 29, 31, 33, 37, No. 41, 42 und 43	,,	—	6		5
dito ....No. 21, 27, 28, 30, 32, No. 34, 35, 36, 39, 45, No. 46, 47, 48, 49, 50, No. 51, 52, 53 u. 54.	,,	—	8	—	5
dito ....No. 38	,,	—	12	—	7
Japanische Form	,,	—	$7\frac{1}{3}$	—	4
Bouillon-Tassen mit Deckeln ....No. 5.	,,	—	12	—	10
dito ohne dito ....No. 11.	,,	—	10	—	8
dito ohne dito ....No. 24.	,,	—	8	—	6
Theedosen.					
Gerade aufgehende und ovale Form ....No. 1.	*das Stück*	—	5	—	4
dito dito ....No. 2.	,,	—	9	—	8
Vasen-Form ....No. 1.	,,	—	8	—	6
dito ....No. 2.	,,	—	12	—	10
Theekannen					
Gerade aufgehende und ovale Form ....No. 1.	,,	—	7	—	6
dito dito ....No. 2.	,,	—	9	—	8
dito dito ....No. 3.	,,	—	14	—	12
dito dito ....No. 4.	,,	—	16	—	14
dito dito ....No. 5.	,,	—	18	—	16

			Gut		Ausschuß	
			Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Vasen-Form	No. 1.	das Stück	—	8	—	6
dito	No. 2.	,,	—	12	—	10
dito	No. 3.	,,	—	14	—	12
dito	No. 4.	,,	—	18	—	14
dito	No. 5.	,,	1	—	—	16
Französische Form	No. 1.	,,	—	8	—	6
dito	No. 2.	,,	—	12	—	8
dito	No. 3.	,,	—	14	—	12
dito	No. 4.	,,	—	18	—	14
Japanische Form		,,	—	18	—	12
Zuckerdosen.						
Gerade aufgehende und ovale Form	No. 1.	,,	—	9	—	8
dito dito	No. 2.	,,	—	12	—	10
dito dito	No. 3.	,,	—	14	—	12
Vasen-Form	No. 1.	,,	—	12	—	10
dito	No. 2.	,,	—	14	—	12
dito	No. 3.	,,	—	16	—	14
Französische Form	No. 1.	,,	—	12	—	8
dito	No. 2.	,,	—	14	—	10
dito	No. 3.	,,	—	16	—	12
Japanische Form		,,	—	14	—	8
Zuckerschalen.						
Ovale glatte und geschweifte	No. 0.	,,	—	3½	—	3
Runde glatte	No. 0.	,,	—	2½	—	2
Ovale geschweifte ganz klein	No. 00.	,,	—	2½	—	2
Eckige Form	No. 1.	,,	—	6	—	4
dito	No. 2.	,,	—	7	—	5
dito	No. 3.	,,	—	8	—	6
Kinder-Spielzeug, große Sorte.						
Caffeekannen		,,	—	7	—	6
Milch- und Theekannen, Zuckerdosen und Spühlnäpfe		,,	—	4	—	3½
Tassen	No. 16 und 25	das Paar	—	3	—	2½
Kinder-Spielzeug, kleine Sorte.						
Caffee-, Milch- und Theekannen auch Zuckerdosen		das Stück	—	3	—	2½
Spühlnäpfe		,,	—	3	—	2
Tassen		,,	—	2¼	—	1⅔

Weißes Tafel-Geschirr.

		Gut		Ausschuß	
		Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Butterdosen, ovale	das Stück	—	12	—	10
Untertheile dazu	,,	—	5	—	4
Compotiers, ovale No. 0 von 7 ½″ Länge	,,	—	5	—	4
dito dito No. 1 von 10 ½″ Länge	,,	—	7	—	6
dito dito No. 2 von 11 ½″ Länge	,,	—	16	—	12
dito dito No. 3 von 12 ½″ Länge	,,	1	—	—	20
dito runde No. 0 von 6″ Durchm.	,	—	3 ½	—	3
dito dito No. 1 von 8″ Durchm.	,,	—	5	—	4
dito dito No. 2 von 9″ Durchm.	,,	—	7	—	6
dito dito No. 3 von 10″ Durchm.	,,	—	10	—	8
dito viereckt No. 1 mit Deckel	,,		12	—	10
dito dito No. 2 mit Deckel	,,	1	—	—	20
dito dito No. 1 ohne Deckel	,,	—	6	—	5
dito dito No. 2 ohne Deckel	,,	—	12	—	10
Eierbecher	,,	—	2 ½	—	2
Eisgefäße, No. 7 mit Einsatz und Deckel	,,	1	18	1	6
Fischplatten, runde No. 1 von 9″ Durchm.	,,	—	12	—	8
dito dito No. 2 von 9 ½″ Durchm.	,,	—	16	—	12
dito dito No. 3 von 10″ Durchm.	,,	—	20	—	14
dito d to No. 6 von 12 ½″ Durchm.	,,	1	4	—	20
dito dito No. 7 von 14″ Durchm.	,,	1	4	—	20
Fruchtkörbe, runde durchbrochene No. 2.	,,	—	20	—	16
dito dito No. 4.	,,	1	6	1	—
dito mit hohem Fuße No. 1.	,,	2	4	1	16
dito dito No. 2.	,,	2	16	2	—
dito am Fuße 3 Figuren	,,	8	—	3	—
dito auf Postament No. 6.	,,	3	—	1	12
Gelée-Becher	,,	—	5	—	4
Gelée-Bretter, No. 5 von 11″ Durchm.	,,	1	—	—	16
Glocken, runde, No. 1 von 8″ Durchm.	,,	1	6	1	—
dito dito No. 2 von 10″ Durchm.	,,	2	—	1	8
dito dito No. 3 von 12″ Durchm.	,,	2	12	1	8
dito dito No. 4 von 12 ½″ Durchm.	,,	3	—	1	16
dito dito No. 5 von 13 ½″ Durchm.	,,	3	8	2	—
dito ovale No. 1 von 12″ Länge	,,	1	—	—	12
dito dito No. 2 von 13″ Länge	,,	2	—	1	—
dito dito No. 3 von 14″ Länge	,,	2	6	1	8
dito dito No. 4 von 15″ Länge	,,	2	16	1	16
Kohlblätter, No. 1	,,	—	16	—	12
dito No. 2	,,	—	20	—	16
Menage-Einsätze	,,	—	10	—	8
Teller als Deckel dazu	,,	—	5	—	4

		Gut		Ausschuß	
		Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Messerhalter	das Stück	—	2½	—	2
Punschbowlen, runde, No. 1 zu 2½ Quart	,,	1	12	1	8
dito dito No. 2 zu 4 Quart	,,	2	8	2	—
dito dito No. 3 zu 5½ Quart	,,	3	—	2	16
dito dito No. 4 zu 8½ Quart	,,	4	—	3	8
dito dito No. 5 zu 4½ Quart	,,	3	—	2	12
Saladiers, ordin. runde No. 1 von 8½″ Durchm.	,,	—	9	—	8
dito dito No. 2 von 10″ Durchm.	,,	—	14	—	12
dito dito No. 3 von 11½″ Durchm.	,,	1	—	—	20
dito antik runde No. 1 von 8½″ Durchm.	,,	—	10	—	8
dito dito No. 2 von 10″ Durchm.	,,	—	16	—	12
dito dito No. 3 von 11½″ Durchm.	,,	1	—	—	20
dito mit hohem Fuße	,,	1	4	—	16
Salzfässer, ovale, No. 4 %	,,	—	3½	—	3
Saucièren, ovale, No. 1 mit 2 Henkeln	,,	—	10	—	8
dito dito No. 2 u. 3 mit 1 dito	,,	—	8	—	6
dito dito No. 4 u. 5 mit 1 dito	,,	—	10	—	8
dito dito auf Teller fest	,,	—	18	—	14
dito runde, mit Löwenfüßen, No. 1	,,	—	20	—	12
dito dito mit dito No. 2	,,	1	—	—	16
dito dito mit Deckeln Engl. M. No. 1	,,	—	14	—	12
dito dito dito dito No. 2	,,	—	18	—	16
Saucièren-Untertheile, No. 4 ovale	,,	—	8	—	6
Sauce-Löffel	,,	—	5	—	4
Schüsseln, runde, No. 1 von 11½″ Durchm.	,,	—	10	—	8
dito dito No. 2 von 12¼″ Durchm.	,,	—	14	—	12
dito dito No. 3 von 13½″ Durchm.	,,	1	4	—	20
dito dito No. 4 von 14½″ Durchm.	,,	1	16	1	4
dito dito No. 8 von 16¾″ Durchm.	,,	3	12	2	8
dito ovale No. 0 von 12″ Länge	,,	—	12	—	8
dito dito No. 1 von 13½″ Länge	,,	—	16	—	12
dito dito No. 2 von 15″ Länge	,,	1	—	—	18
dito dito No. 4 von 16½″ Länge	,,	1	20	1	8
dito dito No. 6 von 18″ Länge	,,	3	—	2	—
dito dito No. 8 von 22″ Länge	,,	4	—	3	—
dito dito No. 10 von 21″ Länge	,,	4	—	3	—
dito runde, zum Dessert, No. 1 mit durchbr. Rande, von 11½″ Durchm.	,,	—	16	—	12
dito dito No. 2 mit dito von 12½″ Durchm.	,,	1	—	—	20
dito dito zum Ragout, No. 1 mit Deckel, von 10½″ Durchm.	,,	—	16	—	12
dito dito No. 2 mit dito von 12″ Durchm.	,,	1	6	1	—
dito dito No. 3 mit dito von 13½″ Durchm.	,,	2	—	1	12

		Gut		Ausschuß	
		Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Schüsseln, ovale, zum dito No. 1 mit Deckel von	*das Stück*				
11″ Länge	„	1	4	—	20
dito dito No. 2 mit dito von 13″ Länge	„	1	16	1	8
dito dito No. 3 mit dito von 15″ Länge	„	2	4	1	16
Senfkannen, No. 2	„	—	7	—	6
Senflöffel	„	—	3	—	2
Teller, flache, von 9 ½″ Durchm. No. 1, 2, 3 u. 5	„	—	5	—	4
dito dito von 8 ½″ Durchm. No. 7	„	—	4	—	3
dito tiefe, von 9¾″ Durchm. No. 2, 3, 5 u. 6	„	—	6	—	5
dito zum Dessert, mit durchb. Rande von 10″ Durchm. No. 3	„	—	10	—	7
dito dito mit dito von 10 ½″ Durchm. No. 6	„	—	12	—	10
dito dito mit schmalem gravirten oder mit Perlenrande, von 9″ Durchm.	„	—	5	—	4
dito zum Salat von 7 ½″ Durchm. m. Perlenrand	„	—	4	—	3
dito dito von 7 ½″ Durchm. glatt	„	—	3 ½	—	3
dito dito kleiner und glatt	„	—	3	—	2 ½
Terrinen, runde hohe, No. 1 zu 2 ¼ Quart	„	1	16	1	12
dito dito No. 2 zu 5 Quart	„	3	16	3	—
dito runde ordin. No. 1 zu Quart	„	1	8	1	4
dito dito No. 2 zu Quart	„	1	20	1	16
dito dito No. 3 zu Quart	„	2	12	2	8
dito ovale No. 1 zu 3 ½ Quart	„	1	20	1	16
dito dito No. 2 zu 5 Quart	„	3	—	2	16
dito zum Ragout, oval zu 1 ½ Quart	„	1	—	—	20
dito dito rund zu 2 Quart	„	—	20	—	18
dito rund No. 3 zu 1 Quart	„	—	16	—	14
Zucker- und *Pfefferstreuer*, No. 2	„	—	7	—	6
Weißes diverses Geschirr.					
Abrauchschalen, No. 0 mit Stiel	„	—	10	—	6
dito No. 1 mit dito	„	—	14	—	8
dito No. 2 mit dito	„	—	20	—	12
dito No. 3 mit dito	„	1	2	—	16
dito No. 0 ohne Stiel	„	—	6	—	4
dito No. 1 ohne dito	„	—	10	—	6
dito No. 2 ohne dito	„	—	12	—	8
dito No. 3 ohne dito	„	—	14	—	10
dito ganz kleine	„	—	3	—	2
Augenbader	„	—	3	—	2 ½
Bidets, gewöhnliche	„	4	—	3	—
dito große Sorte	„	6	—	4	—
Blumenkörbe, runde und ovale, No. 1 mit Unterschalen	„	1	3	—	22
dito dito No. 2 mit dito	„	1	20	1	10

		Gut		Ausschuß	
		Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Blumentöpfe, mit Wasserschalen .... No. 9.	*das Stück*	—	9	—	6
dito mit dito .... No. 11.	,,	—	15	—	12
dito mit dito .... No. 12.	,,	—	17	—	14
dito mit dito .... No. 13.	,,	—	21	—	18
Blumenvasen .... No. 8.	,,	1	12	1	8
dito .... No. 9.	,,	1	4	1	—
dito .... No. 10.	,,	—	16	—	14
dito .... No. 11.	,,	—	12	—	10
dito .... No. 12.	,,	1	4	—	20
Postamente dazu .... No. 8.	,,	—	20	—	16
dito dazu .... No. 9.	,,	—	14	—	10
dito dazu .... No. 10.	,,	—	10	—	8
dito dazu .... No. 11.	,,	—	8	—	7
Farbe- od. *Tuschplatten* viereckte gr. Sorte	,,	—	16	—	10
dito mit 3 Vertiefungen...........	,,	—	6	—	4
Farbenäpfchen runde und vierekte	,,	—	2	—	1 1/3
dito runde ganz klein	,,	—	½	—	½
Fingerhüte	,,	—	2 ½	—	2
Handleuchter	,,	—	5	—	4
Lichtdämpfer	,,	—	2 2/3	—	2
Medizinlöffel oder *Schnabelbecher*	,,	—	5	—	4
Nachttöpfe, runde .... No. 1.	,,	—	12	—	10
dito dito .... No. 2.	,,	—	16	—	14
dito dito .... No. 3.	,,	—	20	—	16
dito dito .... No. 4 und 5.	,,	1	—	—	16
dito ovale .... No. 1.	,,	—	14	—	12
dito dito .... No. 2.	,,	—	18	—	16
dito dito .... No. 3.	,,	1	—	—	20
Nachteimer	,,	4	—	3	—
Pfeifenköpfe, gewöhnliche Form .... No. 20.	,,	—	1	—	2/3
dito dito .... No. 21 u. 22.	,,	—	1 1/3	—	1
dito dito .... No. 15, 26 u. 28.	,,	—	2	—	1 1/3
dito gebogene und mit Abguß verbundene	,,	—	5	—	4
dito gerade aufgehende	,,	—	5	—	3
dito zu Zigarren	,,	—	1	—	2/5
Pfeifen-Abgüsse, verschiedener Form u. Größe	,,	—	2	—	1 2/5
Rasirbecken .... No. 1.	,,	—	8	—	6
dito .... No. 2.	,,	—	10	—	8
Reibeschalen und *Mörser* .... No. 1.	,,	—	10	—	10
dito und dito .... No. 2.	,,	—	12	—	12
dito und dito .... No. 3.	,,	—	16	—	16
Pistills dazu	,,	—	3	—	3
Spatel, große Sorte	,,	—	5	—	5
dito kleine Sorte	,,	—	3	—	3

		Gut		Ausschuß	
		Rthlr.	Gute Gr.	Rthlr.	Gute Gr.
Speibecken, drei- und achteckige	*das Stück*	1	—	—	16
dito runde ....No. 1.	,,	—	10	—	8
dito dito ....No. 2.	,,	—	12	—	10
Spinnschalen	,,	—	3	—	2
Schreibzeuge, complette ....No. 11 und 14.	,,	—	20	—	15
dito dito ....No. 13.	,,	1	16	1	—
dito dito ....No. 15.	,,	1	—	—	20
dito dito ....No. 16.	,,	—	20	—	16
dito dito ....No. 17.	,,	3	16	2	8
Tinte- oder *Sandfässer*, runde...No. 1, 11, 14, 15 und 16.	,,	—	3	—	2 ½
dito dito ....No. 2.	,,	—	5	—	4
dito dito ....No. 3.	,,	—	7	—	6
dito dito ....No. 4.	,,	—	9	—	8
dito dito ....No. 13.	,,	—	10	—	6
dito viereckte........No. 1.	,,	—	3	—	2⅔
dito dito ....No. 2.	,,	—	5	—	4
dito dito ....No. 3.	,,	—	7	—	6
dito dito ....No. 17.	,,	1	4	—	16
dito runde mit Schneckengang	,,	—	5	—	4
Vasen, A. K	,,	9	—	6	—
dito A. N	,,	4	—	2	12
dito A. O	,,	3	12	2	—
dito A. M	,,	12	—	7	—
dito V. V	,,	1	12	—	20
Waschbecken, runde ....No. 3.	,,	—	18	—	16
dito dito ....No. 4.	,,	1	12	1	8
dito ovale........No. 9.	,,	2	—	1	12
dito dito ....No. 10.	,,	1	8	1	4
dito dito ....No. 11.	,,	2	16	1	4
Waschbecher ....No. 3, 4 und 5.	,,	—	8	—	7
Waschkannen ....No. 11.	,,	—	20	—	16
dito ....No. 12 und 15.	,,	3	—	2	—
dito ....No. 13.	,,	1	8	1	—
dito ....No. 14.	,,	1	16	1	8
Zitronenpresser	,,	—	5	—	4

Von vorstehenden Geschirren wird auch zu Braunschweig Lager gehalten, und für dieselben Preise verkauft. Bei größeren Quantitäten, besonders zum Wiederverkauf, wird ein angemessener Rabatt gegeben.

Beilage VII.

I. Verzeichnis von Stichen usw. als Vorlagen der Maler und Modelleure.

Seite

1. Stiche (Ansichten von Braunschweig) von J. G. und A. A. Beck 18
2. Stich „Die Erde" von Amiconi, aus einer, bei J. G. Hertel verlegten Folge der Elemente .... 21f.
3. Aus Ridingers „Betrachtung der wilden Tiere usw." (1736), Taf. 27 47
4. Leveaus Stiche nach Weirotter
   a) „Vue de la Seine proche Meulan"................................ 69
   b) Barraque de pêcheurs sur les côtes de Normandie 69
   c) Vue de Middelbourg en Zielande 69
5. Weirotters Radierungen „Vues de la Seine", pl. 4. 6 69
6. Radierung Waterloos: B. 25 69
7. Radierungen von Leprince:
   a) Femmes du Peuple revenant du Marche
   b) Coeffure des Filles et des Femmes en Eté No. 3
   c) La Bonne Soeur No. 45 } Aus „Suite de divers habillements des peuples du Nord" 1764. . 80
   d) Le Marchand de Limonade
   e) Retour de la Promenade } Aus „Suite de divers cris des marchands de St. Petersbourg et de Moscou. 1765. 119
8. Stiche von J. E. Nilson:
   a) „La dedaigneuse defaite par le dedain", aus Gottscheds Atalanta in „Deutsche Schaubühne, III. Teil" 82
   b) „Freude in Friedenszeit" 79
   c) „Porte d'un Salon" 85
   d) „La terre" und „l'air" aus einer Folge der Elemente 119
9. Stiche aus der bei Prault und Delalaine in Paris 1767/71 erschienenen vierbändigen Ausgabe der Metamorphosen des Ovid (Les Métamorphoses d'Ovid gravées sur les dessins des meilleurs peintres français. Par les soins des Srs. le Mire et Basan graveurs):
   a) de Launay „Pyramus und Thisbe", II, pl. 49
   b) Massard „Salmakis und Hermaphrodit", II, pl. 51 } 82
   c) Le Grand „Verwandlung der Dryope", III, pl. 97
   d) de Longueils „Prometheus als Menschenbildner" I, pl. 4 } 119
   e) Bisset „Zeus und Jo", I, pl. 23
   f) Massard „Demeter, ihre Tochter suchend", II, pl. 63 } 227
10. Stich von L. Cars nach F. Lemoine: Perseus und Andromeda 119
11. Stiche von P. Simmoneau Fils und G. Scotin major in dem Werke „Recueil de 100 estampes, representant differents nations du Levant .... gravées en 1712 et 1713 par les soins de Mr le Hay (Paris 1714), Taf. 2 und 3 ... 120/1
12. Radierungen von G. F. Schmidt (Wessely 128, 136, 144/6) 152
13. Stiche aus dem Werk „Picturae Etruscorum in vasculis nunc primum in unum collectae expictationibus et dissertationibus illustratae a Joh. Baptista Passerio Nob. Pisaur. 3vol. Romae 1767—75. z. B. Tab. 5. 6. 25. 48. 65 usw........ 170/2

II. Nachbildungen von Werken der Kleinplastik im Herzogl. Museum.

Verzeichnis der Fürstenberger Fabrikanten.

(M = Maler, P = Poussierer, Modelleur, F = Former.)




BIBLIOTEKA ELBLĄSKA

Verlag von Georg Reimer in Berlin

EUROPÄISCHES PORZELLAN
DES XVIII. JAHRHUNDERTS

KATALOG DER VOM 15. FEBRUAR BIS 30. APRIL 1904 IM LICHTHOFE DES KÖNIGLICHEN KUNSTGEWERBE-MUSEUMS ZU BERLIN AUSGESTELLTEN PORZELLANE

VON

ADOLF BRÜNING

IN VERBINDUNG MIT

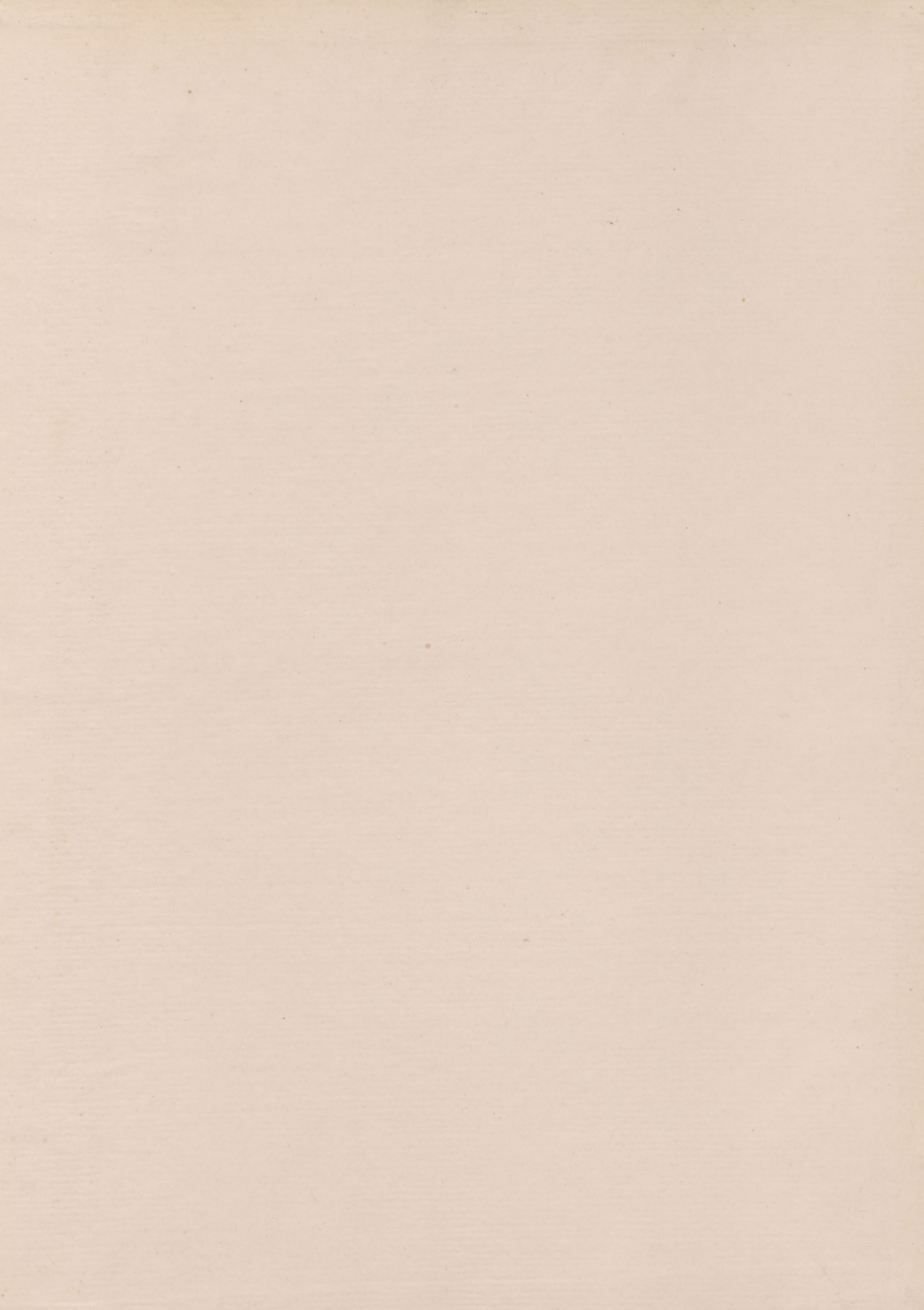
WILHELM BEHNCKE, MAX CREUTZ UND **GEORG SWARZENSKI**

4°. MIT 40 TAFELN, DARUNTER 16 FARBIGEN UND 2 MARKENTAFELN
51 SEITEN EINLEITUNG, 220 SEITEN KATALOG

PREIS FEIN GEBUNDEN MARK 30.—

Im Frühjahr 1904 fand im Lichthofe des Kunstgewerbe-Museums zu Berlin eine Ausstellung europäischen Porzellans des 18. Jahrhunderts statt. Es war eine erlesene Auswahl des Besten, was überhaupt die Porzellankunst des 18. Jahrhunderts geschaffen hat, zusammengekommen, sodaß die Ausstellung ein glänzendes und anschauliches Bild jenes für die Kultur des 18. Jahrhunderts so charakteristischen Kunstgebietes zu geben vermochte.

Das Schönste und Beste nun, was jene in ihrer Art einzige Ausstellung für kurze Zeit vereinigt hatte, ist im vorliegenden Katalog im Bilde festgehalten worden, und zwar die wichtigsten Stücke in farbiger Reproduktion, die das Vollendetste darstellt, was bis jetzt auf dem Gebiete geleistet worden ist. Nur die farbige Abbildung vermag ja vollkommen die besonderen Reize des Porzellans zu übermitteln. Der Katalog gibt eine erschöpfende und ausführliche Angabe sämtlicher ausgestellten Porzellane. Nicht nur die Fabrikmarken, die auf besonderen Tafeln faksimiliert sind, sondern auch alle übrigen Zeichen und Marken sind genau angegeben worden. Da die Ausstellung ein nahezu vollständiges Bild der ganzen damaligen Porzellankunst Europas umfaßte, schildert die Einleitung in kurzen Zügen eine Entwicklungsgeschichte der Produktion sämtlicher Fabriken. Somit ist das vorliegende Werk von grundlegender Bedeutung auf dem Gebiete der Geschichte der Porzellankunst, nicht zum mindesten wegen seines reichen Abbildungsmaterials. Seine geschmackvolle Ausstattung und der schlicht vornehme Einband werden ihm auch bei den Bücherliebhabern gute Aufnahme sichern.






Stadt-
bücherei
Elbing

